

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA VALEUR RÉFÉRENTIELLE DES ŒUVRES PHOTOGRAPHIQUES D'ANDREAS GURSKY : LA
MISE À DISTANCE DU RÉEL ET LA REPRÉSENTATION INTELLIGIBLE DU MONDE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR

FRANÇOIS VALCOURT

JANVIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier mon directeur de mémoire Vincent Lavoie sans qui je n'aurais pu compléter ce mémoire. Son attention et sa maîtrise des enjeux esthétiques de la photographie m'ont été d'une aide précieuse. La rédaction de ce mémoire aurait été impossible sans l'appui inconditionnel de mes parents. Les mots me manquent pour leur exprimer ma gratitude.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	I

CHAPITRE 1

REPRÉSENTATION DE LA MONDIALISATION ET MÉTAPHORE.....	13
1.1 La métaphore comme moyen d'évoquer la mondialisation chez Andreas Gursky.....	14
1.1.1 La métaphore comme moyen de représenter des réalités intangibles.....	15
1.1.2 Mondialisation et problèmes de représentation.....	17
1.2 Les procédures métaphoriques chez Andreas Gursky.....	19
1.2.1 Médias de masse comme «lieu» de repérage.....	20
1.2.2 L'image médiatique et sa valeur évocatrice.....	22
1.3 L'architecture comme métaphore de la mondialisation.....	27
1.3.1 Architecture et lieux névralgiques de la mondialisation.....	28
1.3.2 Rationalisation de l'espace et assimilation de l'individu.....	30
1.3.3 La grille architecturale comme moyen d'évoquer l'assujettissement de l'individu.....	33
Conclusion.....	36

CHAPITRE 2

REPRÉSENTATION ORDONNÉE DU MONDE ET AUTONOMIE SCHÉMATIQUE DE LA REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE.....	38
2.1 Intelligibilité et autonomie plastique	39
2.1.1 L'intelligibilité schématique des oeuvres photographiques d'Andreas Gursky.....	39
2.1.2 Autonomie plastique de la surface photographique.....	42
2.2 L'autonomie de la représentation photographique et ses incidences sur l'esthétique documentaire.....	44

2.2.1 Exacerbation de l'esthétique documentaire comme moyen critique d'en questionner la transparence.....	45
2.2.2 Influences extra germaniques : l'apport conceptuel des photographes américains.....	47
2.2.3 Réitération de la photographie objective et analyse critique de ses codes formels.....	48
2.2.4 Exacerbation de l'esthétique documentaire chez Andreas Gursky.....	51
2.3 Questionnement des rapports représentationnels entre le réel et sa représentation photographique : le monde photographié pour ses qualités plastiques.....	52
2.3.1 L'enregistrement photographique comme acte de repérage.....	55
2.3.2 La conversion du réel en schématisation formelle.....	57
Conclusion.....	60
CHAPITRE 3	
LA DESCRIPTION DU DÉTAIL ET LA VRAISEMBLANCE DES PHOTOGRAPHIES NUMÉRIQUES D'ANDREAS GURSKY.....	62
3.1 La valeur référentielle des œuvres d'Andreas Gursky.....	63
3.1.1 Technologies numériques : mise en contexte.....	65
3.1.2 Photographie numérique et enregistrement indiciel.....	68
3.1.3 La vraisemblance comme valeur référentielle dans les œuvres d'Andreas Gursky.....	71
3.2 La richesse descriptive de la représentation photographique comme condition essentielle de sa vraisemblance.....	74
3.2.1 Caractéristiques formelles et procédures de prises de vue.....	74
3.2.2 Richesse descriptive et expérience du spectateur.....	76
Conclusion.....	79
CONCLUSION.....	81
FIGURES.....	86
BIBLIOGRAPHIE.....	95

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Gursky, Andreas, <i>EM, Arena, Amsterdam I</i> , 2000, épreuve photographique chromogène, 276,2 x 206,3 cm.....	85
1.2 Gursky, Andreas, <i>Brasilia Plenary Hall II</i> , 1994, épreuve photographique chromogène, 186 x 226 cm.....	86
1.3 Gursky, Andreas, <i>Tokyo Stock Exchange</i> , 1990, épreuve photographique chromogène, 205 x 260,2 cm.....	87
1.4 Gursky, Andreas, <i>Chicago Board of Trade II</i> , 1999, épreuve photographique chromogène, 202,3 x 326 cm.....	88
1.5 Gursky, Andreas, <i>Avenue of the Americas</i> , 2001, épreuve photographique chromogène, 206 x 356 cm.....	89
1.6 Gursky, Andreas, <i>Paris Montparnasse</i> , 1993, épreuve photographique chromogène, 207 x 422 cm.....	90
2.1 Gursky, Andreas, <i>Times Square</i> , 1997, épreuve photographique chromogène, 186 x 250,5 cm.....	91
2.2 Gursky, Andreas, <i>Toys'R'Us</i> , 1999, épreuve photographique chromogène, 207,1 x 359,9 cm.....	92
2.3 Richter, Gerhard, <i>1024 Farben No.350-3 (1024 couleurs)</i> , 1973, Laque sur toile, 254 x 478 cm, Centre Georges Pompidou.....	93

RÉSUMÉ

En Allemagne, la Kunstakademie de Düsseldorf est le lieu où la photographie documentaire est légitimée comme pratique artistique durant les années 1980. Dans la classe de Bernd et Hilla Becher, des étudiants tels Thomas Struth, Thomas Ruff et Andreas Gursky y apprennent les principes fondateurs de la Nouvelle Objectivité. Ce mémoire portera plus particulièrement sur le travail d'Andreas Gursky. Nous expliquerons de quelles façons l'artiste détourne les stratégies figuratives et procédurales associées à la photographie documentaire afin de construire une représentation structurée et détaillée du monde. L'étude de son travail nous conduira ainsi à réfuter la notion d'objectivité pour analyser l'image photographique à partir de son intelligibilité, de sa lisibilité et de son autonomie formelle. Dans les œuvres d'Andreas Gursky, les problèmes associés à l'émergence de la mondialisation y sont évoqués de façon générique. L'organisation spatiale des espaces photographiés se traduit par des arrangements compositionnels rigoureusement structurés. La précision focale attribuée à chaque motif permet enfin de scruter les sujets représentés dans les moindres détails. Nous exposerons les principales stratégies employées par l'artiste qui favorisent ces différents modes de lecture. L'emprunt de registres thématiques traités par les médias de masse, l'attention portée à l'autonomie plastique de ses œuvres comme la recomposition numérique de celles-ci seront étudiés. Notre discussion consistera ainsi à comprendre la valeur référentielle des photographies d'Andreas Gursky en dehors d'un rapport dichotomique entre les notions d'objectivité et de subjectivité. Considérant que les enjeux sociaux culturels ne peuvent être représentés directement, nous démontrerons que sa démarche esthétique et conceptuelle nécessite un travail de construction.

Mots clés: Andreas Gursky, photographie allemande, Kunstakademie de Düsseldorf, objectivité, esthétique documentaire.

INTRODUCTION

Andreas Gursky est aujourd'hui l'un des photographes allemands les plus connus pour avoir réactualisé l'esthétique documentaire comme pratique artistique légitime. Né en 1955 dans la ville de Leipzig, Gursky est le fils d'un photographe publicitaire. Il amorce en 1978 des études à la Folkwangschule dans la ville d'Essen où les principes de la *Subjectiv Photography* y sont principalement enseignés¹. L'artiste prend connaissance des questions esthétiques et théoriques posées par l'approche documentaire alors qu'il étudie à la Kunstakademie de Düsseldorf de 1981 à 1987. L'institution est le lieu privilégié où sont réactualisés les usages de la photographie objective durant les années 1980. Bernd et Hilla Becher y enseignent à partir des années 1976 les impératifs formels et procéduraux traditionnellement attribuables à la Nouvelle Objectivité. Ce couple de photographes est initialement connu pour son approche typologique consistant à faire l'inventaire visuel de l'architecture vernaculaire et industrielle en Europe. Les stratégies figuratives des Becher prescrivent la netteté des rendus, la frontalité des cadrages et l'étalement homogène de la lumière. Ces caractéristiques ont pour fonction de réduire l'intervention du photographe afin de proposer un face à face inaltéré entre l'objet et sa représentation. Parmi les principaux photographes suivant leur enseignement, Thomas Ruff, Thomas Struth, Axel Hütte, Candida Höfer et Andreas Gursky sont les plus connus. Ils forment dès le milieu des années 1980 la

¹ Initiée par Otto Steinert, la *subjectiv photography* est un courant photographique qui émerge en Allemagne après la Deuxième Guerre Mondiale. Les propositions esthétiques de ce mouvement présentent des similitudes avec celles de la Nouvelle Vision, courant photographique de l'entre-deux-guerres. Les angles basculés, les effets de flou ou les solarisations sont parmi les principales récurrences formelles permettant de transformer la représentation du réel. L'influence de ce courant ne sera pas considérée puisque notre recherche porte essentiellement sur l'esthétique documentaire. Voir Otto Steinert, *Sammlung Otto Steinert fotografien, bearbeitung des kataloges: Ute Eskildsen und Robert Knodt*, Essen, Museum Folkwang Essen, 1981, 144 p. et Ute Eskildsen, *Der Fotograf Otto Steinert*, Göttingen, Steidl, 1999, 240 p.

«classe des Becher», expression largement utilisée par la critique témoignant de leur notoriété dans le milieu de l'art contemporain. La diversité des contenus formels et des registres thématiques présents dans leurs œuvres démontre qu'il est impossible de réduire leurs démarches respectives à ce que nous pourrions qualifier d'«école» ou de courant. La série de *Portraits* de Ruff, les intérieurs de bibliothèques de Höfer ou les images urbaines de Struth témoignent de la multitude des registres thématiques traités par les artistes.

Quelques similitudes sont perceptibles malgré la multitude de leurs approches esthétiques et conceptuelles. Leur préférence pour la couleur, les grands formats des tirages et l'emploi des technologies numériques affranchissent la pratique photographique d'un simple usage archivistique. Alors que la photographie est légitimée comme pratique artistique dans la classe de Bernd et Hilla Becher, les étudiants se servent du médium pour soulever des questions traditionnellement attribuables à la peinture ou la sculpture. On tient compte dès lors du contexte de la réception de l'œuvre et de l'espace que celle-ci occupe sur le mur d'une galerie ou d'un musée. La présence physique du support photographique devient une caractéristique formelle aussi importante que son contenu référentiel. À partir du début des années 1980, les moyens techniques offerts par les laboratoires de développement photographique permettent aux artistes de réaliser des épreuves de grands formats. À Düsseldorf, plusieurs artistes issus de la classe des Becher sont influencés par ce mode de présentation. La photographie ne sollicite plus exclusivement une expérience de la vision ou de l'identification de son contenu figuratif. Par sa monumentalité, le support photographique est désormais un objet dont la présence physique envahit celle du spectateur, incitant ce dernier à effectuer des mouvements afin d'en observer les différentes parties. La photographie s'impose dans sa frontalité comme objet autonome et présente des caractéristiques matérielles analogues à celles de la peinture, d'où sa nouvelle appellation de «forme tableau²».

² Cette expression largement utilisée par la critique est principalement attribuable à un essai rédigé par Jean-François Chevrier en 1989, «Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie». Les hypothèses avancées par l'auteur apportent une contribution théorique considérable aux principaux enjeux esthétiques soulevés par la monumentalité des formats photographiques. Chevrier soutient l'hypothèse que les photographes qui favorisent l'élargissement des formats de leurs œuvres: «placent [...] leur ambition au-delà de l'image comme simple résultat d'une expérience de "vision" [...] ils ont assimilé [...] les problématiques du corps et de l'espace, du

L'objet de ce mémoire portera essentiellement sur le travail photographique d'Andreas Gursky. Nous expliquerons plus précisément que ses œuvres offrent une appréhension intelligible, ordonnée et détaillée du monde tout en interrogeant les rapports référentiels qu'entretient la photographie avec le réel. En considérant les registres thématiques traités par l'artiste allemand, nous tenterons de démontrer en quoi une transformation du réel est nécessaire. L'importance accordée au repérage des lieux, la répétition de l'esthétique documentaire et la remise en cause du concept d'indice seront particulièrement traitées. Nous démontrerons que l'autonomie plastique du support photographique et l'emploi des technologies numériques questionnent les notions de véracité et d'objectivité. Nous étudierons alors la valeur référentielle des œuvres photographiques de Gursky à partir de leur intelligibilité et de leur lisibilité.

L'intelligibilité des œuvres photographiques d'Andreas Gursky

Il serait pour l'instant nécessaire de préciser en quoi consiste l'intelligibilité des œuvres photographiques d'Andreas Gursky. Les registres thématiques traités par l'artiste allemand portent principalement sur les enjeux liés à l'émergence de la mondialisation. Son travail consiste essentiellement à inventorier à travers le monde les principaux lieux d'échanges et centres décisionnels qui évoquent le mieux l'économie internationale, la politique et la culture de masse. Les villes de New York, Tokyo, Paris ou du Koweït figurent parmi les nombreuses métropoles visitées par l'artiste allemand. Les infrastructures et les événements photographiés par Gursky prennent une connotation métaphorique. Les usines de production où sont manufacturés des produits, les ports maritimes nécessaires à leur distribution tout comme les espaces commerciaux à grande surface sont évocateurs des

contexte et de la perception. Ils produisent des images-objets et travaillent sur l'espace de perception de ces images, autant que sur la perception photographique elle-même.» L'auteur écrit ultérieurement : «Elles ont été conçues et produites pour le mur, elles appellent une expérience de confrontation de la part du spectateur, qui s'oppose radicalement aux habitudes d'appropriation et de projection selon lesquelles les images photographiques sont habituellement reçues et "consommées". » Jean-François Chevrier, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », *Photo-kunst arbeiten aus 150 jahren = du XXeme au XIXeme siecle, aller et retour*, catalogue d'exposition (Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie, 11 novembre-14 janvier 1990) Stuttgart, Stuttgart Cantz, 1990, p. 53.

développements économiques à l'échelle internationale. Les phénomènes culturels sont pour leur part évoqués par des raves, des concerts musicaux ou des compétitions sportives où se rassemblent des masses d'individus. La frontalité et l'intégralité des cadrages tout comme la netteté descriptive sont des récurrences formelles de son approche. De plus, les sujets traités par l'artiste sont représentés dans des lieux fortement architecturés. Ses photographies de façades d'immeubles, de lobbys d'hôtel ou de chaînes de production sont subordonnées à des structures géométriques rigoureusement schématisées. L'organisation spatiale des lieux représentés se traduit visuellement par des arrangements formels qui mettent en évidence le caractère orthogonal du support photographique. La répétition de motifs, les jeux linéaires comme la superposition de plans horizontaux affirment l'autonomie plastique de ses oeuvres tout en proposant une meilleure lisibilité de leur contenu référentiel. La précision focale de ses photographies facilite le dépouillement visuel de leur contenu référentiel.

Les œuvres photographiques d'Andreas Gursky offrent une compréhension générique des phénomènes culturels, proposent une représentation schématisée de leurs lieux névralgiques et apportent une description détaillée de leurs éléments constitutifs. Or, ces caractéristiques suscitent des questions qui remettent en cause les rapports existant entre le réel et sa représentation. Premièrement, l'évocation des phénomènes économiques, sociaux et culturels de notre époque ne peut être représentée directement mais nécessite une élaboration métaphorique. Les lieux décrits dans ses oeuvres nous sont généralement familiers non grâce à notre expérience quotidienne mais par leur diffusion par les médias de masse. Les planchers boursiers, les chaînes de production industrielle comme les événements sportifs représentés dans ses photographies sont des images connues de tous. Leur représentation permet d'associer ces lieux à des phénomènes plus larges. Les marchés boursiers sont à titre d'exemple liés à l'économie mondiale et les usines évoquent la production de masse. La subordination du réel à un ordre déterminé nous conduit ensuite à tenir compte de l'autonomie schématique de la composition photographique. Les structures architecturales photographiées par Andreas Gursky répondent généralement à des arrangements géométriques définis. Les arrangements quadrillés et les superpositions de plans horizontaux proposent une concordance entre les principes architecturaux et la disposition orthogonale de la représentation photographique. Finalement, la quantité de

détails reproduits dans ses compositions ne garantit pas une description intégrale des lieux photographiés. L'effet de réel résulte plutôt de l'assemblage de différentes prises de vue et non de l'enregistrement mécanique du monde tangible. La valeur référentielle de la photographie se fonde davantage sur la possibilité d'identifier une profusion de détails contenus dans ses œuvres que sur le lien indiciel qu'elles entretiennent avec le réel. Si les œuvres de Gursky réitèrent les stratégies formelles et procédurales de la photographie objective, il serait nécessaire de déterminer en quoi la démarche d'Andreas Gursky nous conduit à revoir la notion de «réel» et à questionner la valeur référentielle du médium photographique.

Enseignement de l'esthétique documentaire à la Kuntakademie : mise en contexte

La classification thématique et la standardisation formelle préconisées par Andreas Gursky convoquent des questions théoriques et esthétiques historiquement associées à la pratique documentaire en Allemagne. La Nouvelle Objectivité, mouvement phare de l'entre-deux-guerres, propose dès le début des années 1920 des impératifs stylistiques et des protocoles techniques qui visent une appréhension directe des sujets représentés³. La frontalité des cadrages, la lumière étale, la précision focale comme la sérialité sont les principaux traits caractéristiques de leurs travaux photographiques⁴. À la Kunstakademie de Düsseldorf,

³ À propos de la Nouvelle Objectivité : Michalski Sergiusz, *Nouvelle objectivité : peinture, arts graphiques et photographies en Allemagne : 1919-1933*, Cologne, Tashen, 1994. Guy Tosatto, *Allemagne années 20 : la nouvelle objectivité*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, 295 p. et John Roberts, *The art of interruption : realism, photography and the everyday*, Manchester, Angleterre, Manchester University Press, 1998, 241 p.

⁴ Au début des années 1920, August Sander amorce un projet intitulé *Visages de ce temps* dont l'objet est de mettre en chantier un portrait sociologique de l'Allemagne de la Première et la Deuxième Guerre Mondiale. Sa méthode typologique consiste à classer divers individus à partir de leur caste sociale ou de la fonction professionnelle qu'ils occupent. Le médecin, le peintre, le cuisinier ou le soldat incarnent chacun le type significatif du groupe auquel ils appartiennent. Par l'accumulation de tirages photographiques représentant les membres de divers milieux, le projet encyclopédique de Sander consiste à édifier un inventaire visuel des protagonistes participant à l'esprit d'une époque, celle du début du vingtième siècle. En ce qui a trait à l'approche typologique d'August Sander, voir Patrick Roegiers, «August Sander ou l'autoportrait de l'Allemagne» *Cimaise*, vol. 33, no. 184-185, novembre-décembre 1986, p. 79-96.

l'enseignement des Becher systématise à leur tour l'approche procédurale de la photographie documentaire. Le travail typologique du couple de photographes initié en 1957 consiste essentiellement à documenter l'architecture industrielle, démarche qu'ils perpétuent durant plus de quarante ans. À partir d'une classification taxinomique qui tire ses principales influences des encyclopédies du XIXe siècle, leur approche comparative consiste à déceler à travers l'Europe et l'Amérique des édifications vernaculaires qui présentent des similitudes architectoniques⁵. Procédant à une démarche qualifiée de typologique, leur investigation implique le regroupement de représentations photographiques présentant des récurrences formelles. Les tirages faisant état de schématisations architectoniques similaires sont à cet égard présentés en groupe de neuf, de douze ou de quinze photographies. La typologie procède ainsi à un travail de réduction qui conduit le spectateur à ramener à ses éléments les plus essentiels les caractéristiques propres à un type particulier d'architecture industrielle. D'un point de vue formel, la neutralité préconisée par les Becher implique également des protocoles de prise de vue qui réduisent la marge créatrice de l'artiste. Les professeurs spécifient à cet égard que toute prétention à l'objectivité implique que le photographe se place dans une position de servitude vis-à-vis du sujet représenté⁶. La frontalité, l'intégralité des cadrages, l'homogénéité de la lumière ainsi que la précision focale contribuent ainsi à reproduire le plus froidement possible les caractéristiques constitutives des infrastructures photographiées.

Difficultés posées par les registres thématiques traités par Andreas Gursky

L'approche typologique d'Andreas Gursky marque une forte distinction par rapport à l'enseignement préconisé à la Kunstakademie de Düsseldorf puisqu'elle questionne la notion

⁵ Les séries photographiques de Bernd et Hilla Becher sont publiées en 1970 dans un ouvrage intitulé *Sculptures anonymes*. Voir *Anonyme Skulpturen : Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf, Art Press Verlag, 1970, 107 p.

⁶ Hilla Becher affirme : «Photography is all about subject; the subject determines the way you photograph it. So you have to learn about [sic] its nature, its function, the different landscapes and the way people think about them...» Jean-François Chevrier, «Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood, Thomas Struth, 21.1.89», *op. cit.*, p. 57.

de «réel». Le projet des Becher accorde une place prépondérante à la constitution physique des sujets photographiés. Leurs procédures de prise de vue visent à cet égard à reproduire le plus fidèlement possible les caractéristiques architectoniques des constructions industrielles. Par une standardisation de leurs choix formels, l'objectivité photographique vise à préserver l'intégrité des sujets photographiés. Le réel est ainsi appréhendé dans sa matérialité. Dans la démarche d'Andreas Gursky, l'émergence de la mondialisation le conduit à redéfinir la nature même du réel. Celui-ci ne peut en ce sens être réduit à sa matérialité. Nous observerons à cet égard que l'économie, la politique ou la culture sont des phénomènes intangibles qui ne peuvent être examinés directement. Il sera donc nécessaire de démontrer que les contenus thématiques traités par Gursky le conduisent à élargir la notion de réel et à appréhender les activités humaines de façon générique. Martin Hentschel affirme :

That strong sociohistorical interest which the Bechers directed to the typology of industrial plants [...] has been deliberately shifted in Gursky's case to the sociocultural aspect of human existence and behavior, at first within his closer confines and then spreading out into ever wider circles. The greater the temporal distance to the exposures, the more we see this impulse to diagnose the times⁷.

Andreas Gursky affirme : «I only pursue one goal : the encyclopedia of life⁸.» Les œuvres photographiques de l'artiste allemand complexifient les rapports référentiels existant entre l'image photographique et le réel puisque celui-ci ne peut être réduit à une seule acceptation⁹. Considérant que Gursky s'intéresse aux facteurs socioculturels qui régissent la vie de l'être

⁷ Voir Martin Hentschel, «The Totality of the World, Viewed in its Component Forms Andreas Gursky's Photographs 1980 to 2008» dans *Andreas Gursky, werke 80-08 / works 80-08*, catalogue d'exposition (Kunstmuseen Krefeld, Haus Lange und Haus Esters, 12 octobre 2008- 25 janvier 2009, Stockholm, Moderna museet, 21 février- 2 mai 2009, et Vancouver, Vancouver Art Gallery, 30 mai-20 septembre 2009) Ostfildern, Allemagne, Hatje Cantz, 2008, p. 26.

⁸ Helga Meister, «Fotografisches Lexikon des Lebens» dans *Westdeutsche Zeitung*, May 3, 2001, cité dans Martin Hentschel, *ibid*, p. 33, note 20.

⁹ Jacinto Lageira résume brièvement les problèmes de terminologie soulevés par la notion de réel. Il écrit : «Cette dernière [la réalité concrète], dans sa stricte relation à la photographie, est une convention culturelle, et, en tant que telle, pose d'immenses problèmes cognitifs—on est loin de pouvoir répondre clairement à «qu'est-ce que la réalité?» Par ailleurs, les images de Gursky ne présentent pas des choses censées exister telles quelles avant et en dehors des prises de vue, puisque ces images sont *construites* et pas seulement fabriquées [...]» Jacinto Lageira, «Andreas Gursky. L'enfer du monde/ Andreas Gursky. A Hellish World», *Parachute*, no.110, avril-juin, 2003, p. 59.

humain, sa démarche n'implique pas seulement la représentation de lieux concrets mais l'évocation visuelle de facteurs qui ne peuvent être appréhendés par l'expérience empirique. Plusieurs formulations tirées d'entrevues accordées par l'artiste ou de textes critiques en témoignent. Les termes «aggregate state», «générique», «general state of being» «zeitgeist¹⁰» sont récurrents. Jacinto Lageira écrit : «[...] les photographies de Gursky ne sont pas des images documentaires [...] Il s'agit de documents sur l'humanité¹¹» Martin Hentschel mentionne pour sa part que ses photographies sont des constructions nécessaires à la représentation de «réalités sociales». Il écrit à cet égard «[...] he [Andreas Gursky] has arrived at complex constructions of reality that are always intent, however, on depicting social thruths.¹²» Alex Alberro affirme pour sa part : «there's an underlying essentialism at work in Gursky's photographs that attempts to render visible the structural principles at the heart of the concrete world.¹³» Les objets matériels tout comme les lieux physiques existant dans le monde tangible ne peuvent constituer à eux seuls ce qui constitue la réalité. Les fluctuations de l'économie mondiale, la densité des populations urbaines tout comme la consommation de masse ne peuvent être observées directement. Si ces réalités ne sont pas perceptibles au même titre que les objets matériels, elles demeurent des facteurs influents de la vie humaine. Elles sont en ce sens réelles bien qu'intangibles.

L'intention de rendre intelligible l'état général des choses pose des problèmes de représentation. Afin qu'une réalité intangible telle la mondialisation soit mise en image, il est

¹⁰ Le terme «zeitgeist» est cité par de nombreux textes critiques. Nina Zimmer écrit : «Few artists have managed to distil the specific characteristics of a certain culture, the mindset of a generation, or the zeitgeist of an era into a single work. [...] Andreas Gursky captured the essence of the economic and social situation of the late twentieth century [...]» Nina Zimmer, «Pyongyang : A State of Exception», dans *Andreas Gursky*, essais par Bernhard Mendes Bürgi, Beate Söntgen et Nina Zimmer, catalogue d'exposition (Basel, Kunstmuseum Basel, 20 octobre 2007- 24 février 2008) Basel, Allemagne, Kunstmuseum Basel, c2007, p. 69.

¹¹ Jacinto Lageira, «Infime, immense, infime» dans *Andreas Gursky*, essai par Jacinto Lageira, catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 13 février-29 avril 2002) Paris, Centre Georges Pompidou, 2002, p. 35.

¹² Martin Hentschel, «The Totality of the World, Viewed in its Component Forms Andreas Gursky's Photographs 1980 to 2008», *op.cit.*, p. 8.

¹³ Alex Alberro, «Blind Ambition», *Artforum*, no.39, janvier 2001, p. 110.

nécessaire que la photographie s'affranchisse d'une simple description du monde tangible. Dans un texte traitant du travail de Gursky, Jacinto Lageira soutient que les registres thématiques représentés dans ses oeuvres nécessitent initialement un travail de construction. Considérant les limites de l'approche documentaire, une restitution systématique de la réalité matérielle est insuffisante à la compréhension de notre époque¹⁴. La valeur représentationnelle des photographies d'Andreas Gursky ne peut être expliquée à partir d'une opposition entre les notions de «vrai» ou de «faux». Les termes d'«objectivité» ou de «véracité» doivent aussi être rejetés puisqu'ils ne contribuent pas à comprendre les œuvres d'Andreas Gursky. Les notions d'«intelligibilité» ou de «lisibilité» sont plus appropriées. Il serait alors intéressant de démontrer de quelles façons la démarche esthétique de Gursky problématise les rapports que le médium photographique entretient avec le réel sans nier pour autant sa valeur représentationnelle et sa lisibilité.

Résumé des chapitres

Le premier chapitre consistera de démontrer que les enjeux socioculturels de la mondialisation sont évoqués de façon métaphorique dans les oeuvres d'Andreas Gursky. Nous résumerons d'abord en quoi la mondialisation constitue une réalité intangible suscitant des problèmes de conceptualisation et de représentation. La métaphore constituera alors un moyen privilégié permettant de mettre en représentation les enjeux de la mondialisation. Le discours métaphorique permet essentiellement d'exprimer des idées abstraites à l'aide de termes concrets et familiers. Le projet esthétique d'Andreas Gursky consiste pour sa part à photographier des lieux tangibles qui évoquent le mieux les enjeux sociaux économiques de notre époque. Afin de traduire visuellement ces phénomènes en des images familières, le

¹⁴ Jacinto Lageira écrit : «Si l'on veut parler artistiquement de la complexité de la société actuelle, il faut également que le travail plastique soit complexe. [...] Le document a ses propres vertus et puissances, mais son attestation du fait de manière frontale et quasiment univoque fait de lui un instrument de délivrance du sens immédiat, ce qui est à l'opposé de ce que propose l'art qui tend au contraire à créer du sens qui résiste. En cela, l'approche de Gursky consiste à dialectiser des formes et des significations en opposant une résistance à ce qui est par des images fictives, mais dont la source est pourtant ce qui existe.» Jacinto Lageira, «Andreas Gursky. L'enfer du monde/ Andreas Gursky. A Hellish World» *op. cit.*, p. 68.

travail de Gursky consiste dans un premier temps à repérer des sujets diffusés régulièrement par les médias de masse. Les compétitions sportives, les spéculateurs travaillant à la bourse comme les chaînes de production industrielle sont représentés couramment dans ses photographies. Ces lieux sont connus collectivement et proposent des évocations génériques de la culture de masse, le commerce international et l'économie. Nous proposerons ensuite que l'analyse des structures architecturales contenues dans ses œuvres permet de mieux comprendre la valeur métaphorique de celles-ci. Généralement situés en milieu urbain, les lieux d'affluence représentés dans ses œuvres répondent à des principes architectoniques définis. L'homogénéité des modes de vie, l'assujettissement de l'individu comme la densité des populations urbaines sont évoqués par la disposition géométrique des lieux. Les immenses constructions photographiées par Gursky contiennent des milliers d'individus qui répondent à des structures généralement quadrillées. Nous démontrerons ainsi en quoi les espaces publics photographiés par l'artiste ainsi que leurs caractéristiques architectoniques donnent une forme visuelle aux enjeux de la mondialisation.

Le deuxième chapitre démontrera que la subordination du réel à une disposition ordonnée nous conduit à tenir compte de l'autonomie schématique du support photographique. Les principes architectoniques des lieux photographiés sont représentés par des arrangements géométriques à l'intérieur de ses compositions. Celles-ci répondent à des dispositions orthogonales où les lignes horizontales et verticales ne proposent aucun point de fuite. Les différentes composantes de l'image sont quant à elles représentées sur un même plan et mettent en évidence le caractère bidimensionnel de la représentation photographique. La surface photographique se présente ainsi comme un espace autonome qui propose une disposition spatiale distincte du réel qu'elle représente. Nous expliquerons les enjeux esthétiques et théoriques que cette démarche esthétique implique. Il serait pertinent d'expliquer plus particulièrement en quoi l'emploi de l'esthétique documentaire est questionné. Chez Andreas Gursky, les stratégies figuratives empruntées aux Becher ne sont pas garantes d'objectivité mais contribuent à imposer une structure à la représentation du réel. La frontalité est ainsi poussée au rabattement de la perspective et à la précision linéaire des motifs. De plus, l'attention portée à l'autonomie plastique de la photographie questionne la place accordée au monde concret avant même que la prise de vue soit réalisée. Pour les

tenants de l'approche documentaire, l'implication subjective du photographe est réduite afin de représenter objectivement les lieux photographiés. Chez Andreas Gursky, il est nécessaire que les lieux photographiés présentent des caractéristiques physiques et des dispositions spatiales qui répondent aux qualités esthétiques recherchées par l'artiste. La représentation ordonnée du réel n'est plus synonyme de transparence et d'impartialité. Elle nécessite un acte de repérage de la part du photographe et met à contribution le caractère bidimensionnel de l'image photographique.

Le troisième chapitre consistera à réexaminer la valeur référentielle des photographies numériques d'Andreas Gursky en considérant particulièrement leur richesse descriptive. La connotation métaphorique de ses œuvres tout comme leur autonomie schématique ne peuvent remettre en question la valeur représentative de leurs contenus visuels. À cet égard, la quantité considérable d'éléments descriptifs reproduits dans ses photographies témoignent du rapport étroit qu'elles entretiennent avec le monde concret. Or, cette richesse descriptive ne peut être expliquée exclusivement à partir du lien causal existant entre les sujets photographiés et leur représentation. La numérisation de l'enregistrement photographique, essentielle au travail d'Andreas Gursky, nous conduit à repenser les fondements argumentatifs de la notion d'indice. Alors que rien ne peut garantir l'authenticité de l'image photographique, la richesse descriptive et la vraisemblance de son contenu deviennent les principales conditions de sa valeur représentationnelle. Bien que ses œuvres résultent d'un travail de synthèse, la possibilité de reconnaître dans ses images une multitude d'éléments constitutifs est indispensable à leur effet de réel. L'expérience perceptuelle suscitée par les photographies d'Andreas Gursky est de cette façon aussi importante que leur mode de production. Les individus présents dans une foule, les produits vendus dans un supermarché ou les fenêtres d'un immeuble sont minutieusement représentés. Ces éléments visuels sont des informations contextuelles qui permettent au spectateur de situer la représentation dans sa réalité quotidienne. Malgré les transformations apportées à ses œuvres, nous proposerons que la précision avec laquelle chaque élément est représenté constitue une condition essentielle à leur intelligibilité.

Le projet esthétique d'Andreas Gursky n'est pas de représenter le réel systématiquement mais tel que la photographie le recompose. Leur similitude avec les images médiatiques, leur autonomie plastique comme la recomposition de chaque détail seront particulièrement étudiées dans ce mémoire. Ces considérations nous conduisent à analyser ses œuvres pour leur qualité d'image. Si ces caractéristiques s'affranchissent d'une simple authentification de réalités matérielles, nous expliquerons qu'elles présentent une meilleure compréhension du réel. Alors que celui-ci est appréhendé de façon générique, schématique et détaillée, le projet esthétique d'Andreas Gursky consiste à offrir une compréhension englobante du monde.

CHAPITRE 1

REPRÉSENTATION DE LA MONDIALISATION ET MÉTAPHORE

Le premier chapitre aura pour objet d'expliquer en quoi les œuvres photographiques d'Andreas Gursky évoquent de façon métaphorique les enjeux socioculturels associés à la mondialisation. Résumée brièvement, une métaphore contribue à traduire une réalité abstraite en des termes concrets et compréhensibles. Les registres thématiques traités par Gursky portent entre autres sur l'économie mondiale, la production industrielle, la densité des populations urbaines et la culture de masse. Le projet esthétique d'Andreas Gursky consiste à repérer des lieux concrets qui puissent évoquer ces réalités intangibles. À la lecture de textes commentant son travail, nous proposerons premièrement que l'artiste allemand emprunte des registres visuels diffusés régulièrement par les médias de masse. Les bulletins télévisés, les quotidiens imprimés comme les sites internet commentent en ce sens les actualités économiques et politiques en y associant des images qui deviennent familières à chaque individu. En observant l'éventail d'images diffusées par les médias, Gursky y repère les lieux qui évoquent le mieux les enjeux de notre époque. En analysant les récurrences schématiques des œuvres d'Andreas Gursky, nous déterminerons ensuite en quoi leur disposition spatiale est évocatrice de principes associés à la mondialisation. À cet égard, la standardisation des modes de vie comme la densité démographique sont principalement représentées dans des milieux urbains où l'espace est rigoureusement divisé. Cette partie du chapitre constituera une amorce dans ce mémoire puisque nous y discuterons de l'importance qu'Andreas Gursky accorde particulièrement à l'architecture et aux masses d'individus. Ces sujets feront l'objet d'une analyse formelle au deuxième chapitre alors que nous nous intéresserons à l'autonomie plastique et schématique du support photographique. Notre

discussion consistera dans un premier temps à expliquer la connotation métaphorique de ces sujets. Nous tenterons de démontrer par exemple en quoi la centralisation des populations en milieux urbains ou la libéralisation des échanges économiques prennent forme à l'intérieur de lieux où la disposition physique en exprime les principes organisationnels.

1.1 La métaphore et la mise en image de la mondialisation chez Andreas Gursky

Plusieurs textes critiques proposent des rapprochements entre les registres thématiques traités dans le travail photographique d'Andreas Gursky et les enjeux socioculturels généralement reliés à la mondialisation. Alix Ohlin écrit : «The “vertiginous dynamic” of globalization, the subject of Gursky's work, is the contemporary locus of the sublime : a grand power in the face of which we feel our own smallness. [...] Gursky's vast photographs [...] testify to this power¹.» Holger Liebs affirme pour sa part : «Andreas Gursky is the first photographer of globalization. In all respects².» Zanny Begg écrit : «his [Andreas Gursky] technique [...] and his relentless return to the same subject matter—the strange antiseptic world of late capitalism—make him a perfect illustrator of globalization³.» Un survol des expositions auxquelles il participe depuis les années 1990 démontre également son intérêt pour les milieux urbains, les développements technologiques et la condition humaine en général⁴. Il est pertinent de spécifier que l'approche d'Andreas Gursky n'est pas

¹ Alix Ohlin «Andreas Gursky and the Contemporary Sublime» dans *Art Journal*, vol. 61, no. 4, hivers, 2002, p. 24.

² Holger Liebs, «In weiter Ferne, so nah. Vom Nürburgring bis Nordkorca. Für seine neuen Bilder ist Andreas Gursky bis ans Ende der Welt gereist. Bald werden sie in München gezeigt» *Süddeutsche Zeitung*, 26 Janvier, 2007, cité dans Ralf Beil, «Just What is it That Make Gursky's Photos So Different, So Appelling? On Andreas Gursky's Pictorial Strategy and the Emblematic Nature of His Architectural Photographs» dans *Andreas Gursky Architecture*, catalogue d'exposition (Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 11 mai-7 septembre 2008), Darmstadt, Mathildenhöhe, 2008, p. 8.

³ Zanny Begg, «Photography and the Multitude: Recasting Subjectivity in a Globalised World» *Borderlands e-journal*, vol. 4, no. 1, 2005, http://www.borderlands.net.au/vol4no1_2005/begg_art.htm, consulté le 4 juillet 2010.

⁴ En 2007, une exposition intitulée *Global Cities* est présentée au Tate Modern. L'événement tenu entre le 20 juin et le 27 août réunit une vingtaine d'artistes dont fait partie Andreas Gursky. Les œuvres traitent des développements urbains et technologiques dans dix villes: le Caire, Istanbul,

celle d'un photographe de presse, d'un documentariste ou d'un sociologue. Nous tenterons d'expliquer par quelles stratégies le photographe allemand arrive néanmoins à rendre intelligibles les enjeux socioculturels de notre époque. Nous expliquerons d'abord la valeur discursive de la métaphore. Ensuite, nous apporterons des précisions sur la notion de mondialisation afin de démontrer en quoi celle-ci suscite des problèmes de représentation.

1.1.1 La métaphore comme moyen de représenter des réalités intangibles

De nombreux textes critiques qui portent sur les œuvres photographiques d'Andreas Gursky présentent celles-ci comme étant des métaphores visuelles d'enjeux sociopolitiques et culturels de notre époque. Les représentations de bourses, de complexes immobiliers ou de concerts de musique sont ainsi interprétées comme des évocations génériques de l'économie internationale, de l'urbanisation ou de la culture de masse. Plusieurs exemples démontrent que la métaphore est l'un des principaux termes utilisés par les auteurs. Martin Hentschel écrit : «Abstraction and representation are brought together [...] on a metaphorical level, and various moments in time may culminate in one single picture⁵.» Andreas Gursky mentionne pour sa part :

Johannesburg, Londres, Los Angeles, Mexico, Mumbai, Sao Paulo, Shanghai et Tokyo. D'autres expositions collectives auxquelles participent Andreas Gursky font un rapprochement entre son travail et l'émergence de la mondialisation. En 1998, une exposition organisée par le Gemeentemuseum de la ville de Helmond aux Pays-Bas s'intitule *The Global City*. La Galerie des Archives à Paris présente en 1994 une exposition intitulée *La ville: intimité et froideur*. En 1996, la Galerie Rodolphe Janssen à Bruxelles présente *Tableaux de la vie moderne*. En 2006 l'exposition *Spectacular City: Photographing the Future* est organisée à la Netherlands Architecture Institute aux Pays-Bas. En 2008 une exposition intitulée *Re-Imagining Asia* présentée à la Haus der Kulturen der Welt de Berlin. Pour une énumération plus détaillée des expositions d'Andreas Gursky, voir le site internet de la Matthew Marks Gallery: <http://www.matthewmarks.com/artists/andreas-gursky/biography>, consulté le 15 juillet 2010.

⁵ Martin Hentschel «The totality of the world, viewed in its component forms, Andreas Gursky's Photographs 1980 to 2008» dans *Andreas Gursky, werke 80-08 / works 80-08*, catalogue d'exposition (Kunstmuseen Krefeld, Haus Lange und Haus Esters, 12 octobre 2008- 25 janvier 2009, Stockholm, Moderna museet, 21 février- 2 mai 2009, et Vancouver, Vancouver Art Gallery, 30 mai- 20 septembre 2009) Ostfildern, Allemagne, Hatje Cantz, 2008, p. 8-9. L'auteur mentionne dans le même ordre d'idée : «Gursky took a snapshot that has preserved chance in all its guises, while unexpectedly coming up with a telling metaphor for our leisure society.» *ibid*, p. 24.

I want my motifs to look as though I could have photographed them anywhere. The places are not meant to be specifically described, but are meant to function more as metaphors. I am interested in global viewpoints, in today's social utopia⁶.

Le dictionnaire définit la métaphore comme un «procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison⁷.» La forme métaphorique ne peut néanmoins être réduite à un exercice de style. Il s'agit plutôt d'une figure de rhétorique qui permet de simplifier un concept trop complexe pour être définie par le langage. La métaphore dispose ainsi d'une faculté de conceptualisation puisqu'elle rend compréhensibles des concepts intangibles en utilisant des termes concrets. George Lakoff propose : «[...] nous conceptualisons habituellement le non-physique en termes physiques—autrement dit, [...] nous conceptualisons le moins distinct en termes du plus distinct⁸.» Également, la métaphore devient compréhensible en employant des termes familiers. Selon George Lakoff, «les métaphores structurales se fondent sur des corrélations systématiques à l'intérieur de notre expérience⁹.» L'énoncé métaphorique dispose d'une valeur cognitive puisqu'il impose une structure discursive à un concept donné¹⁰. La métaphore structurale se distingue selon l'auteur par sa valeur discursive. Il soutient : «Chaque métaphore structurale est dotée d'une cohérence interne et impose une structure cohérente au concept qu'elle structure¹¹.» Selon

⁶ Holger Liebs, «In weiter Ferne, so nah. Vom Nürburgring bis Nordkorea : Für seine neuen Bilder ist Andreas Gursky bis ans Ende der Welt gereist. Bald werden sie in München gezeigt» *Süddeutsche Zeitung*, 26 janvier 2007, cité dans Nina Zimmer, «Pyongyang : A State of Exception» dans *Andreas Gursky*, essais par Bernhard Mendes Bürgi, Beate Söntgen et Nina Zimmer, catalogue d'exposition (Basel, Kunstmuseum Basel, 20 octobre 2007- 24 février 2008) Basel, Kunstmuseum, c2007, p. 85.

⁷ *Le nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et numérique de la langue française*, op. cit., p. 1395.

⁸ George Lakoff et Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 68.

⁹ *Ibid*, p. 70.

¹⁰ Georges Lakoff écrit : «[...] nous nous sommes rendu compte que les métaphores pouvaient créer de nouvelles significations ainsi que des similitudes et, par conséquent, qu'elles étaient capables de définir une nouvelle réalité.» *ibid.*, p. 223.

¹¹ *Ibid.*, p. 231.

l'auteur, cette transposition implique une corrélation entre un «concept source» et un «concept cible». Le concept source constitue le modèle discursif à partir duquel l'énoncé métaphorique s'articule. Il s'agit généralement d'une réalité concrète familière à l'interlocuteur. Ce concept source a pour fonction de rendre compréhensible une réalité abstraite, qualifiée pour sa part de concept cible. George Lakoff cite en exemple la phrase «la discussion c'est la guerre». Le concept source dans cet énoncé est la guerre et le concept cible en est la discussion¹². Selon Lakoff, les métaphores structurelles «nous permettent [...] d'utiliser un concept hautement structuré et bien défini pour en structurer un autre¹³. » Cette faculté de mettre en place une structure discursive et sémantique sera essentielle à notre discussion. Avant d'expliquer la valeur métaphorique des œuvres photographiques d'Andreas Gursky, nous démontrerons que la mondialisation suscite des problèmes de représentation.

1.1.2 Mondialisation et problèmes de représentation

Définir la mondialisation pose d'entrée de jeu des problèmes de terminologie. Les approches historiques, sociologiques, politiques et économiques proposent différentes interprétations de ce phénomène. Les différents domaines ont cependant en commun de définir la mondialisation comme un processus historique impliquant l'interdépendance et l'harmonisation des nations sur une échelle mondiale¹⁴. La déréglementation des contrôles

¹² Georges Lakoff cite des exemples où la terminologie généralement associée à la guerre est prêtée à la discussion argumentative. Il écrit: «Vos affirmations sont *indéfendables*. Il a *attaqué chaque point faible* de mon argumentation. Ses critiques visaient *droit au but*. J'ai *démoli* son argumentation. Je n'ai jamais *gagné* sur un point avec lui. Tu n'es pas d'accord ? Alors, *défends-toi* ? Si tu utilises cette *stratégie*, il va t'écraser. Les arguments qu'il m'a opposés ont tous *fait mouche*. [...] Dans une discussion, nous pouvons *réellement* gagner ou perdre. La personne avec qui nous discutons est un adversaire. Nous attaquons sa position et nous défendons la nôtre. Nous gagnons ou nous perdons du terrain.» *ibid*, p. 14.

¹³ *Ibid*, p. 70.

¹⁴ Le dictionnaire définit la mondialisation comme étant un : «Phénomène d'ouverture des économies nationales sur un marché mondial libéral, lié aux progrès des communications et des transports, à la libéralisation des échanges, entraînant une interdépendance croissante des pays.» *Le*

financiers, le libre-échange des échanges commerciaux figurent parmi les principaux traits caractéristiques de notre économie actuelle¹⁵. La mondialisation imposerait des «politiques économiques fondées sur le retrait de l'État, le recours systématique à la privatisation, la dérégulation des marchés financiers, et plus largement le projet d'étendre le libre-échange à toute la planète¹⁶.» Une telle hypothèse laisse entendre que la mondialisation se fonde essentiellement sur un ensemble de forces divergentes qui ne peuvent être observées directement. Ainsi, elle ne peut être considérée comme un phénomène unique puisqu'elle constitue un «enchevêtrement de processus complexes, jamais achevés, non linéaires et n'évoluant ni à la même vitesse ni dans le même sens¹⁷.» Il est par exemple impossible de conceptualiser le libre-échange ou l'interdépendance des nations comme des phénomènes directement observables.

Notre travail ne peut rendre compte de tous les problèmes épistémologiques suscités par l'étude de la mondialisation¹⁸. D'ailleurs, la démarche conceptuelle d'Andreas Gursky n'est pas celle d'un politologue ou d'un économiste. Néanmoins, un résumé des principales idées reçues de la mondialisation nous fait prendre conscience des problèmes de conceptualisation et de représentation qu'elle suscite. L'homogénéisation des modes de vie, la fluctuation des valeurs monétaires, l'assujettissement de l'individu, la densité démographique, la rapidité des communications ou la consommation de masse sont

nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et numérique de la langue française, Paris, Le Robert, 2009, p. 1429.

¹⁵ L'économiste français Henri Bourguinat propose trois facteurs expliquant la systématisation des échanges commerciaux sur une échelle mondiale. La désintermédiation, le décloisonnement et la déréglementation constituent selon l'auteur les conditions essentielles des développements économiques. Voir Henri Bourguinat, *Les vertiges de la finance internationale*, Paris, Éditions Économica, 1987, 295 p.

¹⁶ Dominique Martin, Jean-Luc Metzger et Philippe Pierre, «La mondialisation, le travail et ses mythes» dans *Cahiers de sociologie économique et culturelle*, no. 41-42, 2004, p. 97.

¹⁷ *Ibid*, p. 95.

¹⁸ Pour une analyse plus exhaustive des questions épistémologiques de la mondialisation, voir: Philippe Norel, «Mondialisation et histoire: une approche épistémologique» dans *Revue internationale de philosophie*, no. 239, 2007, p. 33-54 et Frederick Cooper, «Le concept de mondialisation sert-il à quelque chose? Le point de vue d'un historien» dans *Critique internationale*, no. 10, Janvier 2001, p. 101-124.

communément associés à la mondialisation. Or, ces enjeux socioculturels sont généralement articulés par le discours théorique et illustrés par des tableaux et quantifiés par des statistiques. Le projet esthétique d'Andreas Gursky ne consiste pas pour sa part à expliquer les causes ou les fonctionnements de tels phénomènes. Ses photographies proposent plutôt des évocations visuelles des principes inhérents à ces idées reçues. Nous examinerons ainsi en quoi la représentation photographique de lieux tangibles peut contribuer à mettre en image des idées abstraites.

1.2 Les procédures métaphoriques chez Andreas Gursky

Nous démontrerons de quelle façon les contenus descriptifs et les qualités formelles des photographies d'Andreas Gursky proposent une représentation métaphorique de la mondialisation. Deux caractéristiques de la métaphore doivent être retenues afin de mettre en lumière la démarche du photographe allemand. Premièrement, nous avons expliqué que la métaphore exprime des idées abstraites en recourant à des réalités concrètes, voire matérielles. Deuxièmement, le discours métaphorique impose une structure au concept évoqué. Le problème posé par le travail de Gursky est de déterminer de quelle façon une idée abstraite peut être traduite non par des concepts concrets mais par la représentation visuelle de réalités tangibles. Le repérage des lieux photographiés par l'artiste et les caractéristiques physiques de ceux-ci seront considérés. Nous expliquerons que ses œuvres décrivent des champs d'activité généralement associés à la mondialisation par les médias de masse. Les marchés boursiers, les réunions de politiciens ou les événements sportifs sont des sujets couramment diffusés par les bulletins télévisés et les journaux imprimés. En analysant des photographies d'Andreas Gursky, nous démontrerons que la représentation de ces lieux traduit visuellement les principaux enjeux socioculturels de notre époque. Nous démontrerons ensuite que les principes de la mondialisation sont évoqués dans les aménagements physiques et architecturaux qui subordonnent les infrastructures représentées. À cet égard, les dispositions architectoniques des immeubles repérés par l'artiste tout comme ses photographies de foules contribuent à mettre en image la densité des populations urbaines et l'assujettissement de l'individu.

1.2.1 Médias de masse comme «lieu» de repérage

Si la mondialisation est intangible d'un point de vue épistémologique, il serait nécessaire de déterminer de quelles façons il est possible de repérer des lieux concrets qui en évoquent les principaux enjeux. La production en série, la libéralisation des marchés, la migration des populations en milieu urbain comme l'homogénéisation des modes de vie sont des idées généralement attribuables à notre époque. Bien que ces phénomènes soient difficilement représentables, ils font néanmoins l'objet de discussions théoriques et sont traités quotidiennement par les médias. L'historien de l'art Peter Galassi suggère que les médias constituent l'une des principales influences d'Andreas Gursky depuis le début des années 1990. Lors d'une visite au Japon en 1990, le photographe remarque dans un quotidien une image représentant le plancher de la bourse de Tokyo. Selon Peter Galassi, il s'agit d'un point décisif dans le cheminement de Gursky alors que celui-ci prend connaissance que l'esprit de notre temps est davantage saisissable dans les médias de masse que dans tout autre type de représentation. L'auteur résume :

The habit of identifying potential subjects not through firsthand experience but through the media; the focus on subjects that struck him as representative of the contemporary zeitgeist, thanks in part to their prominence in the media [...] became characteristic of the new approach¹⁹.

L'idée d'appréhender le réel à partir de sa couverture médiatique est une procédure qui caractérise le travail de quelques artistes issus de la Kunstakademie de Düsseldorf. Thomas Ruff rappelle en ces termes : «[...] pour ma génération, le modèle de la photographie ne se trouve plus dans la réalité, mais dans les images que nous connaissons de cette réalité²⁰.»

¹⁹ Peter Galassi, «Gursky's World» dans *Andreas Gursky*, catalogue d'exposition (New York, Musée d'Art Moderne de New York, 4 mars-15 mai 2001) New York, Musée d'art moderne de New York, 2001, p. 28.

²⁰ «Der Betrachter entscheidet. Thomas Ruff im Gespräch», *KulturJoker*, semaine 9/10, 4^e année, 4-17 mars 1994, p. 46, cité dans *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 4 octobre 2008-4 janvier 2009) Munich, Schirmer/Mosel, 2008, p. 270. L'auteur mentionne pour sa part : «Ces fonds collectifs de clichés seraient des points de référence plus déterminants que les lieux géographiques concrets [...] ou un événement particulier. [...] Ruff abandonne ainsi l'idée d'un véritable ici et maintenant, d'un ici et maintenant que la photographie est censée documenter et dont elle dérive depuis le XIX^e siècle de sa

Andreas Gursky affirme pour sa part : «there is evidently a language of the unconscious common to everyone and understood by all, wich you might call the language of images²¹.» Le repérage des sujets s'effectue initialement en tenant compte des images diffusées sur une base quotidienne par les différents types de médias.

Les images télévisuelles ou les photographies de presse ne peuvent constituer à elles seules le «langage des images» auquel fait référence Andreas Gursky. Toute représentation photographique associée au milieu commercial est prise en considération par l'artiste. Lors d'une entrevue accordée à Guy Lane, Gursky affirme :

Now I have a big archive where I collect images and after a while I lay everything down in the studio and I think about which subject is worth researching. Whereas in the past, in the 80's when I did the landscapes, I researched more by travelling and discovering the world visually, now I am much more focused on reproductions, the internet and TV²².

Les photographies corporatives qui accompagnent les bulletins semestriels, les images faisant la promotion de développements résidentiels, les illustrations d'architectes comme la publicité font partie de ses influences²³. Il est important également de spécifier que les photographies réalisées par Andreas Gursky présentent des caractéristiques formelles différentes de celles généralement observables dans les médias. Si les sujets traités par

prétention à l'authenticité—alors que durant la même période, la propagation croissante de la photographie dans la presse et la sphère privée n'a cessé de contredire toute forme d'ici et maintenant.» *ibid.*, p. 269.

²¹ Hans Rudolf Reust «Composing Pixels : Modernism's Slumber. Paris Montparnasse, 1993» dans *Andreas Gursky Architecture*, catalogue d'exposition (Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 11 mai-7 septembre 2008), Darmstadt, Mathildenhöhe, 2008, p. 39.

²² Guy Lane, «Andreas Gursky, The Bigger Picture» *Art World*, no. 10, avril-mai 2009. Article diffusé en ligne: <http://www.foto8.com/new/online/blog/903-andreas-gursky-inte>, consulté le 15 juillet 2010.

²³ Il est à noter qu'Andreas Gursky est photographe dans le milieu publicitaire au début des années 1980. Il réalise entre autres des images pour le fabricant de lampes halogènes Osram. Peter Galassi propose que les photographies publicitaires anticipent les stratégies formelles et procédurales que Gursky privilégie à partir de 1990. Voir Peter Galassi, «Gursky's World» dans *Andreas Gursky, op. cit.*, p. 22.

Andreas Gursky peuvent être associés aux images diffusées par les médias de masse, il est nécessaire de ne pas réduire la démarche de l'artiste à une pratique citationnelle. Son projet esthétique et conceptuel n'implique pas non plus une analyse critique des méthodes ou de l'objectivité des informations diffusées quotidiennement. Ses plans d'ensemble et l'absence d'éléments centralisateurs se distinguent des reportages télévisés ou des photographies de presse qui accordent plus d'importance à l'événement et au fragment. L'influence des médias ne peut être analysée d'un point de vue formel. Leur valeur discursive relève plutôt de leur capacité à nous familiariser avec des lieux, des infrastructures ou des événements que nous associons intuitivement à la mondialisation. Les sessions parlementaires, les projets urbains développés en Asie ou les chaînes de production industrielle sont généralement difficiles d'accès. Bien que peu d'individus fréquentent ces lieux, ceux-ci sont connus de tous grâce aux images que nous observons sur une base régulière²⁴. Il est à présent nécessaire de déterminer en quoi notre habitude aux images médiatiques est génératrice de sens.

1.2.2 L'image médiatique et sa valeur évocatrice

L'objet de notre travail consiste à présent à exposer les analogies existant entre les photographies d'Andreas Gursky et les images diffusées par les médias de masse. Selon l'artiste allemand, la conception que nous avons du monde ne trouve pas son principal modèle dans la réalité concrète mais dans les événements médiatiques diffusés sur une échelle nationale et internationale. Que son rapport avec le réel soit objectif ou non, l'image médiatique est génératrice de sens. La démarche d'Andreas Gursky est de tirer parti des associations que le spectateur fait entre les lieux représentés et des champs d'activité plus généraux. À titre d'exemple, les marchés boursiers font penser à la fluctuation de l'économie internationale et les installations d'une usine renvoient à la production de masse. Ces analogies peuvent être faites par quiconque. Connus par tous, les réseaux d'information

²⁴ Peter Galassi écrit à cet égard : «Few of us have traveled as widely as Gursky and still fewer have observed the internal workings of the stock exchange at Hong Kong or the Siemens plant at Karlsruhe. But our omnivorous, well-oiled professional image-industry has processed, packaged, and delivered all of this and more. Gursky's originality lies in the vividness with which he has distilled compelling images from the plenitude of this commercialized image-world.» *ibid.*, p. 29.

diffusent un éventail d'images qui deviennent l'objet d'une expérience collective²⁵. Commentant les œuvres de Gursky, Thomas Weski explique :

The world of motifs in these artworks refers to the visual coding of communal experience. For although it used to be held that collective memories were connected both to a specific generation and cultural field, nowadays one doesn't need to experience them directly, as they can be communicated medially²⁶.

À titre d'exemple, une œuvre intitulée *EM Arena Amsterdam I* (Figure 1.1) présente une valeur métaphorique qui peut être repérable dans plusieurs de ses œuvres. La photographie représente dans un plan d'ensemble l'intégralité d'un terrain de football européen. Les tournois de la Coupe du Monde ou de l'Euro figurent parmi les compétitions les plus diffusées sur la planète. L'Espagne, l'Allemagne, le Brésil ou l'Australie forment les équipes les plus dominantes. En représentant des événements connus de tous, les registres thématiques traités dans les œuvres de Gursky sont identifiés de façon intuitive par tout individu observant ses œuvres. Selon Gursky :

On one hand, the presence of football as a mass phenomenon, a profane topic that is well known by all of us. This is an aspect that any person can establish a relationship with even without having any notion of what art is. This is something that can be seen in many of my images²⁷.

Plusieurs photographies réalisées par Gursky démontrent dans un même ordre d'idée que les sujets contenus dans son travail font d'abord l'objet d'un traitement médiatique. *Brasilia*

²⁵ Rudolf Schmitz écrit : «Traces of a visual collective memory can frequently be found in his work, recalling film stills, images of art history, fragments of the collective consciousness, products of the mass media and advertising.» Voir Rudolf Schmitz, «Neither Murder no Baptism, Andreas Gursky's Holistic View» dans *Andreas Gursky. Photographs, 1984-1993*, Munich, Deichtorhallen, traduction de Ishbel Flett, 1994, p. 9.

²⁶ L'auteur ajoute : «The incipient familiarity in Andreas Gursky's pictures, which we often experience at first glance, derives from the knowledge of situations and scenes stored away in our unconscious minds.» Voir Thomas Weski, «The Privileged View» dans *Andreas Gursky*, sous la direction de Thomas Weski, catalogue d'exposition (Londres, Galerie Monika Sprüth Philomene Magers, 23 mars- 12 mai 2007 et New York, Galerie Matthew Marks, 4 mai- 30 juin 2007) Cologne, Snoeck, 2007, p. 19.

²⁷ Fragment d'entrevue publié dans un supplément du journal *Süddeutsche Zeitung*, Bavaria, Germany, Munich, le 26 mars 2002, p.19. www.proa.org/prensa08/espaciosurbanos/artists.pdf, consulté le 4 juillet 2010.

Plenary Hall II (Figure 1.2) représente le parlement brésilien. L'image photographique contient au centre de la composition un espace ovale où se trouvent des députés. Des équipes de télévision sont situées sur une passerelle qui entoure la totalité de la salle. L'activité boursière constitue pour sa part un thème privilégié dans les photographies d'Andreas Gursky depuis le début des années 1990. *Tokyo Stock Exchange* (Figure 1.3) représente dans un plan intégral la bourse de Tokyo où un regroupement d'investisseurs échangent des titres. Vêtus de complets, les chemises blanches et les vestons portés par les spéculateurs prennent la forme d'espaces noirs et blancs qui occupent l'intégralité de la composition. Les images représentant les courtiers sont fréquentes dans les quotidiens imprimés et les publications spécialisées en économie. L'œuvre de Gursky se distingue de la pratique journalistique dans le sens où elle ne représente pas un événement précis de l'actualité ou de l'histoire. Bien que la photographie représente méticuleusement l'intégralité du marché boursier, aucune indication ne permet de connaître quels titres ou quelles devises sont transigés. Les hommes habillés de complets noirs et l'interaction entre ces derniers sont des caractéristiques qui pourraient être observées chaque jour où les marchés sont ouverts. La photographie dispose ainsi d'une connotation générique. Comme le mentionne Martin Hentschel : «He is intent on a description of the world that goes beyond hours and days- a world that is not made up of hundreds of solitary instances, but configurations that are to some extent repeatable²⁸.» La photographie de Gursky se distingue par son caractère intemporel. L'habillement des spéculateurs est standardisé. Les complets noirs, les chemises blanches et les cravates que portent les hommes donnent peu d'indice sur la période où la prise de vue fut réalisée. Bien que l'œuvre date de 1990, son contenu visuel évoque une situation qui pourrait se passer à tout moment²⁹. La représentation du plancher de Tokyo devient ainsi une image type puisqu'elle symbolise simplement une période de l'histoire où la fluctuation des marchés,

²⁸ Martin Hentschel «The Totality of the World, Viewed in its Component Forms, Andreas Gursky's Photographs 1980 to 2008» *op. cit.*, p. 29.

²⁹ Peter Galassi écrit pour sa part : «The subject of *Tokyo Stock Exchange* is not the trading floor glimpsed at a given moment through the eyes of a unique observer, but the identity of the whole operation, including all of its unseen machinations—not so much a particular place in Tokyo as the stock market in general, as a global institution, or, further, as not merely an economic institution but a model of contemporary behavior.» Peter Galassi, «Gursky's World» dans *Andreas Gursky, op. cit.* p. 29-30.

l'informatique et la vitesse des communications sont essentielles au déroulement de notre situation économique.

En dehors d'un rapport dichotomique entre les notions de vrai et de faux, nous avons tenté de démontrer que les lieux répertoriés par Andreas Gursky sont choisis pour leur fort pouvoir d'évocation. Beate Söntgen écrit : «[...] his media investigations [...] serve the interests of the "history picture", of a "valid image" whose formal composition tells of the mindset of the time in which it was created³⁰. » Les analogies que ses œuvres présentent avec les médias ne peuvent garantir à elles seules leur valeur métaphorique. Si les photographies de Gursky décrivent quelques-uns des sujets les plus représentés par les bulletins télévisés ou les images de presse, les stratégies formelles et les arrangements compositionnels diffèrent considérablement de ceux observés dans les médias. Chez Andreas Gursky, la volonté de représenter l'état général des choses est manifeste d'ailleurs par l'absence de tout élément centralisateur. Tant au point de vue formel que référentiel, aucun élément n'attire particulièrement l'attention du spectateur. Le photographe privilégie un traitement égal de toutes les composantes visuelles de la composition. Aucun événement particulier ne peut constituer le sujet de ses photographies, se distinguant ainsi de la photographie de presse. En favorisant des plans qui appréhendent les sujets dans leur intégralité, les œuvres de Gursky visent essentiellement à rendre compte du contexte général³¹. Afin d'ordonner la profusion de détails contenus à l'intérieur de ces lieux, l'analyse de leurs dispositions spatiales et

³⁰ Beate Söntgen, «On the Edges of the Event : Echoes of the Nineteenth Century in Andreas Gursky's Series F1 Pit Stop» *Andreas Gursky*, essais par Bernhard Mendes Bürgi, Beate Söntgen et Nina Zimmer, *op. cit.*, p. 62. L'auteur porte une attention particulière à l'influence dominante des images médiatiques dans la démarche d'Andreas Gursky. Elle écrit : «Gursky's pictures [...] draw on media images, especially on the newspaper photographs he collects and archives, and to which he repeatedly refers as a source of inspiration in the prolonged process of creating his photographic works. Gursky is of course always on location but his perception of the events is colored by his study of other images.» *ibid*, p. 59-61.

³¹ Dans un article commentant le travail de Luc Delahaye, Michel Guerin propose que le plan panoramique permet de représenter l'état contextuel des choses. Il écrit : «Le panoramique permet de conserver ce qui est hors-champ dans la presse: ce que l'on voit sur les côtés. Ce contexte est justement ce qui permet de comprendre la scène, de montrer une réalité dans sa complexité, alors que le photojournalisme privilégie le fragment.» Michel Guerin «Les tableaux d'histoire contemplatifs de Luc Delahaye», propos de Luc Delahaye recueillis par Michel Guerin, *Le Monde*, 3 mars 2003, p. 17. cité dans Quentin Bajac «Le regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye» dans *Les cahiers du musée national d'art moderne*, no. 92, été 2005, p. 33.

architectoniques devient nécessaire. Il est maintenant pertinent de préciser en quoi l'architecture constitue une métaphore des rouages de la mondialisation.

1.3 L'architecture comme métaphore de la mondialisation

En 2008, une exposition organisée par la galerie Mathildenhöhe dans la ville de Darmstadt en Allemagne et intitulée *Architecture* porte précisément sur les enjeux soulevés par les photographies architecturales d'Andreas Gursky. Réalisées à travers le monde, les œuvres publiées dans le catalogue d'exposition datent de 1988 à 2007 et représentent des constructions situées en Amérique, en Europe comme en Asie. À la lecture des textes publiés dans l'ouvrage, l'architecture y est présentée comme l'une des manifestations les plus tangibles de l'émergence de la mondialisation³². L'arrangement spatial de la façade d'un immeuble à Paris, la disposition géométrique des rues de Los Angeles ou l'aménagement d'un salon parlementaire au Brésil y sont étudiés³³. Chaque structure architecturale photographiée devient un microcosme qui influence directement l'existence des individus qui occupent le lieu. Les constructions photographiées par Andreas Gursky se caractérisent d'abord par leur immensité, formant ainsi l'environnement dans lequel se déroulent les enjeux les plus décisifs de l'être humain. Chez Andreas Gursky, la métaphorisation du réel consiste également à identifier des lieux dont la disposition spatiale et les qualités physiques traduisent le mieux la condition humaine. Les complexes résidentiels, les espaces publics, les lobbys d'hôtel facilitent tous à titre d'exemple la cohabitation et la proximité entre les êtres humains. Ces infrastructures permettent de rationaliser l'utilisation de l'espace. À cet égard,

³² Francesca Ferguson écrit : «The city and architecture [...] become visual metaphors of an era in which it is the global flow of capital [...] that determine the command centers of global networks.» Francesca Ferguson, «Andreas Gursky and the Urban Age» dans *Andreas Gursky Architecture*, catalogue d'exposition (Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 11 mai-7 septembre 2008), Darmstadt, Mathildenhöhe, 2008, p. 18.

³³ L'auteur énumère les différents types d'infrastructures photographiées par Andreas Gursky. Les aéroports, les marchés boursiers, les lobbys d'hôtel, les boutiques de luxe, les complexes immobiliers, les usines et les supermarchés figurent parmi les exemples cités. Voir Ralf Beil, «Just What is it That Make Gursky's Photos So Different, So Appealing? On Andreas Gursky's Pictorial Strategy and the Emblematic Nature of His Architectural Photographs» dans *Andreas Gursky Architecture*, *ibid.*, p. 8.

les façades d'immeubles divisées en espaces quadrillés ou la densité des foules démontrent que les lieux d'affluence nécessaires à la vie de l'être humain répondent à des principes organisationnels. Natalie Delbard suggère :

[...] force est donc de constater une sorte d'équivalence entre les choses et les êtres, de correspondance implicite entre l'agencement des formes, la disposition des groupes d'individus, la composition même de l'image, et les structures socioéconomiques à l'œuvre³⁴.

Nous tenterons d'exposer quelles sont les implications d'une telle «équivalence». L'architecture constitue un moyen privilégié permettant de démontrer de quelle façon la mondialisation se matérialise. Les constructions photographiées par Gursky représentent généralement les lieux stratégiques où les enjeux socioéconomiques de notre époque sont décidés. Ensuite, la rationalisation spatiale de ces espaces d'affluence témoignent de la fonction à laquelle répondent ces lieux. L'assujettissement de l'individu et l'homogénéisation de ses modes de vie sont des exemples privilégiés. La disposition quadrillée des structures photographiées, récurrente dans le travail d'Andreas Gursky, démontre d'ailleurs en quoi la vie de chacun est standardisée.

1.3.1 Architecture et lieux névralgiques de la mondialisation

L'architecture est étroitement liée à l'émergence de la mondialisation puisqu'elle favorise l'édification d'établissements et d'espaces publics essentiels au développement de l'économie, de la politique et des nouvelles réalités démographiques. Dans son texte traitant du travail d'Andreas Gursky, Francesca Ferguson réfère au point de vue sociologique de Saskia Sassen qui considère les centres urbains comme étant les principaux lieux centralisateurs et stratégiques de notre époque³⁵. La libéralisation des échanges commerciaux

³⁴ Nathalie Delbard, «Andreas Gursky ou l'élucidation des lieux de l'économie» dans *La voix du regard*, no. 14, automne 2001, p. 188.

³⁵ Saskia Sassen écrit : «[...] the urban form becomes the base for the logistical management and coordination of the global operations of firms and markets.» Francesca Ferguson, «Andreas Gursky and the Urban Age» dans *Andreas Gursky Architecture*, op. cit., p. 18.

à travers le monde, la virtualisation des transactions financières comme la rapidité des moyens de communication sous-entendent un décloisonnement des territoires. Néanmoins, le fonctionnement des activités économiques, diplomatiques et culturelles nécessite l'installation de structures institutionnelles et de lieux précis. Des infrastructures doivent être construites afin de faciliter les communications, de planifier les transports et de coordonner les exportations. D'autres espaces permettent la cohabitation d'individus ou favorisent le rassemblement des foules. Le local est ainsi perçu comme un lieu qui, par sa structure, ses technologies et sa population, constitue en soi un micro-environnement interconnecté avec d'autres villes. Sassen mentionne à cet égard : «[...] much of what we might still experience as the "local" [...] is actually something I would rather think of as a "microenvironment with global span", insofar as it is deeply internetworked³⁶.» Le repérage de ces lieux est essentiel dans la démarche de Gursky puisque ceux-ci démontrent par quels moyens la mondialisation se concrétise dans le monde réel³⁷. Norman Bryson explique :

[...] his images [...] are acutely sensitive to the way that collective and historical life can be made intelligible by attending to «material flows», to the way that society organizes its infrastructural base³⁸.

Les installations informatiques d'une bourse permettent à titre d'exemple d'enregistrer l'ensemble des transactions financières enregistrées à travers le monde³⁹. Les investisseurs

³⁶ «Such a microenvironment is in many senses a localized entity, something that can be experienced as local, immediate, proximate, and hence captured in topographic representations. It is a sited materiality.» Saskia Sassen, «The City: Between Topographic Representation and Spatialized Power Projects» dans *Art Journal*, 60, no. 2, été 2001, p. 15.

³⁷ Un article écrit par Marcus Verhagen reconnaît l'apport conceptuel que constitue l'approche de Saskia Sassen à la compréhension de l'approche d'Andreas Gursky. Le texte commente l'exposition *Global Cities* organisée par la galerie Tate de Londres et dont Gursky fait partie. L'auteur écrit : «Globalisation has entailed delocalisation but it has also triggered powerful centralising processes that have shored up the economic power of the mega-city.» Voir Marcus Verhagen, «Mega-Cities» dans *Art Monthly*, no. 309, été 2007, p. 7-10.

³⁸ Norman Bryson, «The Family Firm : Andreas Gursky and German Photography» *Art Text*, no. 67 novembre 1999-janvier 2000, p. 80.

³⁹ Danilo Martuccelli écrit : «[...] la globalisation est une interdépendance de multiples réseaux ou un engrenage des systèmes sociaux; mais le niveau global, lui, n'est pas vraiment un système. [...] Il n'y a de globalisation que saisie localement, c'est-à-dire, en tenant compte du différentiel de pilotage entre groupes et pays, mais aussi en prenant en considération les processus multiples d'appropriation

travaillant à la bourse de Chicago ou de New York peuvent ainsi tenir compte de la valeur des titres des compagnies étrangères ou des variations de la valeur de la monnaie. D'autres infrastructures sont aussi nécessaires aux échanges commerciaux sur une échelle internationale. Les usines où sont fabriqués des biens de consommation, les ports maritimes permettant leur exportation comme les espaces commerciaux où ils sont distribués aux consommateurs sont représentés dans les œuvres d'Andreas Gursky. Si ces lieux stratégiques sont essentiels aux opérations de l'économie mondiale et en constituent les principaux symboles, ils parviennent également à coordonner les comportements de ceux qui y vivent. Nous proposerons à présent que les propriétés architectoniques des lieux représentés dans ses œuvres contribuent à rationaliser la vie des individus.

1.3.2 Rationalisation de l'espace et assimilation de l'individu

L'assujettissement de l'individu est l'un des concepts les plus associés à l'émergence de la mondialisation dans les domaines de l'économie, la politique et la culture⁴⁰. De façon générale, elle s'exprime par la standardisation des modes de vie et conduit chaque membre d'une collectivité à assimiler son comportement à celui du groupe⁴¹. Dans les œuvres

culturelle, économique ou politique au niveau local.» Martuccelli, Danilo «Les épreuves de l'individu dans la globalisation » dans *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 38, janvier 2007, p. 16.

⁴⁰Saskia Sassen soutient que l'homogénéisation est l'une des conditions permettant le fonctionnement de l'économie. Elle écrit : «The much talked about homogenising of the urban landscape in these cities responds to two different conditions. One is the consumer world, with homogenising tropes that help in expanding and standardising markets to the point they can become global markets. But this is to be distinguished from the homogenising involved in the organisational side of the global economy—state of the art office districts, airports, hotels, services, and residential complexes for the strategic workforces.» Voir Saskia Sassen, «Cities at the Intersection of New Histories» dans *The Urban Age*, Berlin, novembre 2006, p.1. http://www.urban-age.net/0_downloads/Berlin_Saskia_Sassen_2006-Cities_at_the_Intersection.pdf, consulté le 10 juillet 2010.

⁴¹ Danilo Martuccelli écrit : «De façon fort schématique, on peut caractériser l'assujettissement de deux grandes manières. D'une part, il renvoie à un ensemble de quadrillages corporels, de pratiques insidieuses de standardisation de comportements, bref, à une série de «disciplines». [...] D'autre part, l'assujettissement renvoie à une série de modèles identitaires «stigmatisant» ou «disqualifiant» certains acteurs, en fait, une série de mécanismes par lesquels les individus sont interpellés au vu de leur fonctionnement et de leur reconnaissance en tant que membres d'une société.» Voir Danilo

photographiques d'Andreas Gursky, chaque personne représentée semble faire partie intégrante d'un système où le moindre protagoniste en est partie prenante. Ses cadrages qui représentent des espaces publics dans leur intégralité contribuent dans cet ordre d'idée à représenter l'être humain dans un environnement qui le domine. Les marchés boursiers précédemment mentionnés en sont des exemples privilégiés. Une photographie intitulée *Chicago Board of Trade II* (Figure 1.4) représente des courtiers qui échangent des titres au marché boursier de Chicago. Malgré le nombre considérable de protagonistes observés dans la composition, l'équilibre formel de celle-ci démontre que les investisseurs sont subordonnés à un système⁴². Si la disposition des investisseurs semble aléatoire au premier regard, des champs chromatiques de tonalités identiques se répètent à l'intérieur de l'image⁴³. La présence répétée de rouge, de bleu ou de jaune de mêmes tonalités nous indique que les courtiers évoluent dans un environnement codifié. Les codes vestimentaires favorisent ainsi la communication entre les différents investisseurs alors que ceux qui portent les mêmes couleurs font partie d'une même équipe⁴⁴. Si chaque individu procède à ses propres transactions, l'organisation compositionnelle de l'ensemble de l'œuvre sous-entend pour sa part une cohésion entre chaque protagoniste. Dans un texte d'introduction à une exposition de Gursky organisée en 2007, Thomas Weski soutient :

Martuccelli, «Figures de la domination», dans *Revue française de sociologie*, vol. 45, no. 3, juillet-septembre, 2004, p. 477-478.

⁴² Rex Butler écrit : «Gursky photographs [...] precisely make the point that even the most immaterial financial speculations can be rendered visible, indeed even incorporate a certain principle of visibility» Voir Rex Butler, «The World is Not Enough : Art and Globalization», *Art Us*, no. 21, 2008, p. 36.

⁴³ «At first sight, what we see is an all-over confetti-like pattern, which for all the confusion and colorful chaos gradually reveals several structuring principles. White, red, blue, green, and yellow spots of color are concentrated in certain sections and convey the impression of deliberate composition; a hexagonal structure of lines provides the chaotic-looking scenery with an underlying subtle crystalline-geometric order.» Voir Reinhard Spieler, «Global Trade as Archaic Battle Ritual, Chicago Board of Trade II, 1999» dans *Andreas Gursky Architecture*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁴ Norman Bryson écrit à ce sujet : «Have you noticed the way that in Gursky's crowd scenes, everyone who wears red wears the same red—or blue, or yellow? You would think that in advanced industrial societies, clothes are color-coded.» Voir Norman Bryson, «The Family Firm: Andreas Gursky and German Photography» *op. cit.*, p. 81.

The world seems intelligible in his pictures because even when chaotic, it still appears to have been designed. Posited in our minds is the suggestion of a ready availability and intelligibility, which do not exist in reality and are the result of the artist's personal construction of authenticity⁴⁵.

Les photographies de foule sont récurrentes dans les œuvres photographiques de Gursky. Elles offrent une appréhension englobante de la manière dont l'être humain s'organise en collectivité. Dans un essai publié dans un catalogue d'une exposition consacrée à l'œuvre du photographe allemand, Nina Zimmer convoque des arguments formulés dès 1928 par Siegfried Kracauer. L'auteur allemand affirme dans *The ornament of the masses* que l'analyse des manifestations d'une époque permet d'en déterminer le contexte historique. Pour reprendre les mots de l'auteur : «An analysis of the simple surface manifestations of an epoch can contribute more to determining its place in the historical process than judgments of the epoch about itself⁴⁶.» Zimmer apporte une clarification pertinente en affirmant pour sa part que la connotation de «surface» ne doit pas être réduite à celle du support photographique. Les centres névralgiques précédemment cités tels les aéroports, les usines ou les centres commerciaux sont tous des «manifestations» qui doivent être prises en considération⁴⁷. L'analyse de leur disposition physique permettrait de mieux comprendre les rapports existant entre les individus et le milieu qui les environne. Comme le mentionne Zimmer : «the starting point [...] is the aspect of subjecting the human body to the logic of a rationalist system». En observant ces lieux d'une distance éloignée, cette rationalisation peut prendre la forme de répétitions de motifs ou de rassemblement d'individus. Zimmer associe ces caractéristiques formelles à la notion d'«ornement». Elle constate : «[...] in the logic of the ornament, the individual stops thinking independently and is thus no longer an

⁴⁵ Thomas Weski, « The Privileged View » dans *Andreas Gursky, op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ Siegfried Kracauer, «The Mass Ornament» traduction de Barbara Corell et Jack Zipes, *New German Critique*, no. 5, printemps 1975, p. 67-70, cité dans: Nina Zimmer, «Pyongyang : A State of Exception» *op. cit.*, p. 69.

⁴⁷ Nina Zimmer écrit : «[...] it is not just the nature of photography in terms of the surface levels that he captures and transposes into new, Plexiglas-covered picture planes, but, over the past ten years, precisely those global airport architectures, scenarios of the fetish of consumerism, and other aspects of hypercapitalism that shape our present era with their increasingly sophisticated surface aesthetics.» Nina Zimmer, «Pyongyang : A State of Exception», *op. cit.*, p. 69.

individual⁴⁸.» L'exemplarité du travail d'Andreas Gursky consiste conséquemment à traduire les concepts d'assujettissement et d'assimilation en des schèmes visuels que le spectateur est en mesure de saisir immédiatement. Or, il serait nécessaire de démontrer que cette rationalisation devient plus évidente dans ses photographies architecturales.

1.3.3 La grille architecturale comme moyen d'évoquer l'assujettissement de l'individu

Les bâtiments illustrent de façon plus précise en quoi les lieux névralgiques de la mondialisation sont subordonnés à une rationalisation de l'espace. Les caractéristiques formelles des œuvres d'Andreas Gursky contribuent en ce sens à mettre en évidence les dispositions physiques des constructions photographiées. La frontalité de ses compositions et l'absence de lignes de fuite contribuent à exposer les lignes verticales et horizontales de la composition, subordonnant ainsi la représentation du réel à une forme de grille. Plusieurs critiques considèrent la disposition quadrillée de ses compositions comme une caractéristique récurrente dans le travail de Gursky⁴⁹. Ruth Dusseault affirme : «Often Gursky would incorporate the grid as a visual tool. The grid worked both formally and metaphorically, imitating modernism while critiquing the modern world⁵⁰.» Martin Hentschel propose pour sa part : «[...] Gursky comes up with global metaphors when [...] he identifies the grid pattern as a *topos* in the kind of economics that is geared to optimized standard procedures in different areas⁵¹.» Les stratégies permettant à Gursky de mettre en valeur le caractère

⁴⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁹ Francesca Ferguson affirme à cet égard : «Gursky's consummate understanding of architecture as symbolic of the invisible flows of global communication elevates the city to the level of sublime metaphor. At the same time, the extraordinary sharp focus of his totalizing gaze when turned toward motifs that are emblematic of the deindividualizing power of such architecture is capable of re-incribing the formalism of the urban grid with a momentary engagement in the informal patterns of individual use.» Francesca Ferguson «Andreas Gursky and the Urban Age», dans *Andreas Gursky Architecture*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁰ Ruth Dusseault, «People in Place, The Photographs of Andreas Gursky», *Art Papers Magazine*, septembre-octobre 2001, p. 26.

⁵¹ Martin Hentschel, «The Totality of the World, Viewed in its Component Forms, Andreas Gursky's Photographs 1980 to 2008» *op.cit.*, p. 29.

orthogonal de la composition seront discutées au deuxième chapitre. L'objet de notre étude est pour l'instant de préciser en quoi les arrangements quadrillés caractérisant plusieurs œuvres de Gursky participent à une interprétation métaphorique du réel. Plusieurs écrits traitant d'architecture considèrent la grille comme étant nécessaire à la rationalisation de la vie urbaine. Selon Diana Agrest, la structure architectonique d'un lieu évoque les facteurs sociaux-historiques qui caractérisent une époque donnée. Elle avance à ce sujet :

[...] l'architecture prend part à un jeu de substitution qui, si on le pose en termes d'opérations métaphoriques ou métonymiques, explique [...] la traduction de systèmes extra-architecturaux en systèmes intra-architecturaux par un recodage qui [...] maintient les limites de l'architecture⁵².

Par systèmes extra-architecturaux, nous pouvons mentionner les réalités socioculturelles résumées précédemment. La migration des populations en milieu urbain ainsi que leur densité constituent pour l'auteur des facteurs que l'architecture se propose de réguler⁵³. En urbanisme comme en architecture, la fonction à laquelle doit répondre un lieu détermine sa forme. La grille constitue en ce sens un exemple significatif. Selon Agrest, la grille répond à un usage précis : elle permet d'imposer à l'organisation d'une ville ou d'une collectivité un ordre structuré⁵⁴. Or, les analogies établies entre la forme d'une construction et la fonction qu'elle remplit n'est pas une problématique récente dans l'histoire de l'architecture. Le texte de Diana Agrest est intéressant dans la mesure où celle-ci souligne l'interprétation métaphorique qui peut être proposée à partir des arrangements architectoniques d'un lieu. Elle remarque :

[...] la géométrie peut participer à un double «jeu» : symbolique à un niveau formel-culturel, et instrumental, ou représentatif, au niveau de la pratique spécifique où la configuration physique devient l'instrument de la traduction et du recodage⁵⁵.

⁵² Diana Agrest, «Design versus non-design», dans *Communication*, 27, 1977, p. 85.

⁵³ Diana Agrest écrit : «[...] de nouveaux problèmes économiques, techniques, fonctionnels ou symboliques entraînent la production de nouveaux répertoires formels, ou l'expansion et la transformation des vocabulaires [architecturaux] existants.» *ibid.*, p. 81.

⁵⁴ Diana Agrest affirme : «Les codes connotés appropriés de la grille géométrique sont transférés par une substitution figurative au plan de la ville et deviennent les codes de la ville elle-même» *ibid.*, p. 87.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 88.

Cette considération est pertinente à la compréhension de la démarche d'Andreas Gursky. En analysant ses œuvres, il est possible de percevoir une concordance entre l'organisation architecturale des lieux représentés et les modes de vie des gens qui s'y trouvent. L'assujettissement de l'individu à un ordre collectif est conséquemment «traduit» par la disposition spatiale des immeubles résidentiels, des espaces publics et de tout espace d'affluence occupé par l'être humain.

Avenue of the Americas (Figure 1.5) représente un hôtel de la chaîne Hilton situé à Manhattan. La photographie prise de nuit représente dans un plan frontal une multitude de fenêtres illuminées. *Paris Montparnasse* (Figure 1.6) décrit pour sa part la façade d'un immeuble résidentiel parisien. La principale fonction des deux édifices est de faciliter la cohabitation de milliers d'individus dans un espace limité. Les immeubles à logements comme les hôtels répondent à l'affluence et à la densité des populations urbaines. À titre d'exemple, l'immeuble de Paris compte 750 appartements et abrite quelque 2000 résidents. Photographiée dans sa frontalité, la façade de l'immeuble regroupe sur un même plan ces différents logements⁵⁶. La disposition géométrique comme la répétition d'espaces analogues représentent de façon simplifiée le caractère homogène de nos modes de vie⁵⁷. Chaque individu dispose de son aire habitable, à proximité de chacun mais isolé à la fois par le cloisonnement des espaces. Formellement, les deux compositions contiennent une répétition de motifs rectangulaires qui occupent la quasi-totalité de la composition. *Avenue of the Americas* présente un arrangement compositionnel similaire à celui de *Paris Montparnasse*. La représentation de l'hôtel propose un arrangement linéaire qui devient, par sa régularité et

⁵⁶ Ruth Dusseault «Bauhaus architecture frames hundreds of lives in an endless grid of glass and steel. A population the size of a village is sorted into separate compartments on a vertical plane, never needing to intersect. [...] The few occupants who are actually visible seem oblivious to the activities above and beside them. This is no village, this is a city.» Ruth Dusseault, «People in Place. The Photographs of Andreas Gursky» dans *Art Paper Magazine*, septembre-octobre 2001, p. 27.

⁵⁷ Martin Hentschel écrit : «It takes an artist to put the phenomena of simultaneity and homology into the picture for us, and to make something immediately visible that would otherwise require academic tratises. [...] Gursky manages time and again to create even subcutaneous homologies that largely elude verbal analysis.» Martin Hentschel, «The Totality of the World, Viewed in its Component Forms, Andreas Gursky's Photographs 1980 to 2008», *op. cit.*, p. 29.

son partage égal de l'espace, évocatrice d'homogénéisation et de standardisation. Francesca Ferguson écrit :

Thus we are witnessing the increasing homogenization at the command centers of our urban environments for a highly specialized workforce. Gursky's *Avenue of the Americas* [...] testifies to this homogenization. [...] it emanates a ghostly kind of deindividuation in one central nodes of the global economy where work continues around the clock⁵⁸.

Comparer des immeubles situés dans deux villes différentes nous conduit à constater que les arrangements sont similaires peu importe où l'enregistrement photographique est réalisé. Or, la démarche d'Andreas Gursky ne peut être examinée uniquement en analysant ses photographies de façon singulière mais en observant l'ensemble de son travail. Les concepts d'homogénéité, de standardisation et d'interdépendance trouvent écho dans les récurrences architectoniques des lieux qu'il photographie sur différents continents. L'argument voulant que l'architecture soit uniformisée à l'ère de la mondialisation est discutable. Néanmoins, le projet esthétique et conceptuel d'Andreas Gursky consiste à repérer des similitudes architectoniques à travers le monde afin de démontrer que les lieux névralgiques où la vie de l'être humain s'organise répondent aux mêmes principes⁵⁹.

⁵⁸ Francesca Ferguson, «Andreas Gursky and the Urban Age» dans *Andreas Gursky Architecture*, catalogue d'exposition (Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 11 mai-7 septembre 2008), Darmstadt, Mathildenhöhe, 2008, p. 18.

⁵⁹ Cette hypothèse rejoint les propos d'Alessia de Biase qui affirme : «Nous nous trouvons aujourd'hui face à une situation architecturale schizophrénique : sur le même territoire (disciplinaire et spatial) se trouve, d'un côté, une production architecturale et urbaine, constituant, en fait, un pourcentage infiniment petit du volume des constructions réellement édifiées dans le monde, mais qui revendique, de manière très médiatique, le discours de la ville globale, où le contexte ne serait plus le local mais l'absolument planétaire: un gratte-ciel, un shopping-center, une entrée de ville à Londres, Paris, Berlin, Barcelone, Shanghai ou Rio de Janeiro ne devraient plus comporter de différences.» Alessia de Biase, «Architecture et villes face à la mondialisation» <http://www.laa.archi.fr/spip.php?article1>, consulté le 15 juillet 2010.

Conclusion

En résumé, la démarche d'Andreas Gursky ne consiste pas à représenter ou à documenter la mondialisation mais à fournir des images qui en symbolisent les principaux enjeux. Le recours aux registres médiatiques nous démontre que la compréhension de la mondialisation n'est jamais appréhendée directement. Elle nécessite toujours l'implication d'un discours, d'une théorisation ou d'une mise en image. Sans ces modes de rationalisation, la mondialisation ne pourrait être concevable⁶⁰. Dans cet ordre d'idée, la métaphore nous a semblé la forme discursive la plus pertinente puisqu'elle traduit des réalités intangibles en référant à des expériences concrètes et familières. Le caractère exemplaire de l'approche de Gursky est de substituer des idées abstraites non par des termes linguistiques mais par des contenus visuels que le spectateur peut intuitivement appréhender. Les registres visuels empruntés aux médias, la préférence de l'artiste pour les structures architecturales et de scènes de foule en témoigne. Au chapitre suivant, il s'agira de démontrer en quoi la subordination du réel à des arrangements organisationnels a pour incidence de questionner la transparence de la représentation photographique. Les arrangements géométriques auxquels sont subordonnés ses œuvres seront particulièrement considérés. En tenant compte du fait que les œuvres photographiques d'Andreas Gursky réitèrent les stratégies figuratives de l'approche documentaire, nous démontrerons que sa démarche questionne l'objectivité du médium photographique.

⁶⁰Le critique d'art Rex Butler soutient que la compréhension de la mondialisation dépend de la structure que le discours théorique lui donne. Il écrit : «It is because globalization does not exist prior to our looking at it—that is, other than through its effects—that it always missed or overlooked, that there is always more to be seen. Each attempt to capture an outside perspective—and globalization is nothing but the combined sum of all such perspectives—turns out to be only one facet of what is to be analyzed. There is no symbolic other to which our actions can be attributed, insofar as we cannot be sure whether it exists outside of us at all.» Voir Rex Butler, «The World is Not Enough : Art and Globalization» dans *ArtUs*, no. 21, 2008, p. 36.

CHAPITRE 2

REPRÉSENTATION ORDONNÉE DU MONDE ET AUTONOMIE SCHÉMATIQUE DE LA REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE

Dans ce second chapitre, nous expliquerons que la subordination du réel à des arrangements architectoniques structurés met en évidence l'autonomie plastique et la disposition orthogonale de la surface photographique. Nous démontrerons dans un premier temps que toute représentation photographique répond à une cohésion spatiale distincte du réel qu'elle représente. L'organisation géométrique des photographies de Gursky, la précision linéaire des motifs, l'absence de lignes de fuite comme sa préférence pour les façades architecturales contribuent à rabattre les éléments visuels de l'image sur un même plan. Si ses œuvres offrent une description détaillée et structurée du réel, le spectateur ne peut que tenir compte à la fois du caractère bidimensionnel de la représentation photographique. Les stratégies figuratives enseignées par Bernd et Hilla Becher à la Kunstakademie de Düsseldorf devront être questionnées. Dans cet ordre d'idée, nous résumerons quels arguments théoriques et esthétiques ont conduit Gursky à réfuter dans un premier temps la transparence de l'esthétique documentaire. En considérant l'influence des photographes de la New Topography, nous expliquerons en quoi l'esthétique documentaire contribue à affirmer l'autonomie de la surface photographique. En dernière analyse, nous observerons que la prédominance accordée à l'autonomie schématique a pour incidence de remettre en question la place accordée au monde tangible. L'approche documentaire consiste à minimiser l'implication esthétique du photographe afin de reproduire systématiquement le réel. Chez Andreas Gursky, l'enregistrement photographique consiste à repérer des lieux qui correspondent par leur disposition physique aux arrangements esthétiques recherchés par l'artiste.

2.1 Intelligibilité et autonomie plastique

Les œuvres photographiques d'Andreas Gursky proposent une représentation ordonnée du monde. Nous avons d'ailleurs résumé au premier chapitre que les principes organisationnels de la mondialisation se traduisent par la rationalisation spatiale des constructions architecturales. Celles-ci répondent à leur tour à des arrangements géométriques définis. En observant les arrangements compositionnels élaborés par l'artiste, il semble y avoir une correspondance entre les structures architectoniques des lieux et la disposition orthogonale de la représentation photographique. À titre d'exemple, la division quadrillée de la façade d'un immeuble ou d'un plancher de production est fréquente dans ses compositions. Cette rationalisation de l'espace où l'enregistrement photographique est effectué est doublée par les arrangements compositionnels de ses œuvres. La lisibilité des œuvres d'Andreas Gursky implique ainsi une mise à distance du réel puisque leurs arrangements schématiques affirment le caractère orthogonal et la bidimensionalité du support photographique. Nous devons à présent exposer les principaux arguments théoriques et enjeux esthétiques qui entraînent cette conciliation.

2.1.1 L'intelligibilité schématique des œuvres photographiques d'Andreas Gursky

Dans son ouvrage intitulé *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Éric de Chassey propose une analyse des principaux courants et approches esthétiques qui accentuent intentionnellement le caractère bidimensionnel de la représentation photographique¹. Il expose les principales incidences de cette «platitude» sur la lecture référentielle des images photographiques. Son argumentation vise à démontrer que la reconnaissance des propriétés architecturales des infrastructures représentées relève étroitement de l'insistance portée à la

¹ Il est important de mentionner que les principaux courants esthétiques cités par Éric de Chassey sont étroitement liés à l'approche documentaire. Sa révision commence dès le dix-neuvième siècle, alors que la planéité est systématiquement présente dans les portraits signalétiques d'Alphonse Bertillon, enquêteur à la préfecture de police de Paris. Les œuvres de Paul Strand, Walker Evans et Lee Friedlander sont également étudiées.

géométrisation de leurs compositions². Les stratégies figuratives et les procédures techniques employées par Andreas Gursky conditionnent de cette manière la représentation du réel pour lui imposer un ordre géométrique et faciliter la lecture de l'image photographique. La valorisation du caractère bidimensionnel de la représentation photographique et l'accent mis sur sa disposition orthogonale sont ainsi des conditions essentielles à la lisibilité de leur contenu référentiel. Commentant le travail de Bernd et Hilla Becher, Éric de Chassey tient un propos qui pourrait être attribuable aux œuvres de Gursky. Il écrit :

Le mode de prise de vue privilégiée installe [...] une structure de création en même temps que de réception : la frontalité assure la planéité, qui transforme les volumes en silhouettes, les objets en dessins, et permet ainsi leur lisibilité³.

Chez Andreas Gursky, les procédures formelles contribuent à imposer au réel une structure et une schématisation que l'expérience humaine ne peut pas expérimenter. La répétition sérielle de motifs analogues, l'arrangement orthogonal des lignes ou la représentation de surfaces épurées sont les principales récurrences formelles de ses œuvres. Comme l'affirme Terence Riley : «His efforts reveal the structures of the world via visual orderings have led to detached and holistically organised pictures in wich he fixes his immediate experience of seeing⁴.»

Son œuvre intitulée *Times Square* (Figure 2.1) peut ici constituer une figure d'exemple. La photographie présente le lobby de l'hôtel Marriott Marquis situé au Times Square de New

² L'auteur expose son argumentation en prenant comme exemple le travail de Bernd et Hilla Becher. Dans un chapitre consacré en partie au travail du couple de photographes, l'auteur propose une révision exhaustive de leurs principales stratégies formelles et procédurales. Le rabatement de la représentation de l'espace, l'absence de ligne de fuite, le rabaissement de la ligne d'horizon contribuent à mettre sur le même plan tous les éléments descriptifs de la composition photographique. La diminution des volumes, la netteté accordée aux contours, la géométrisation des lignes et la présence d'un arrière-plan de tonalité uniforme réduisent la profondeur spatiale représentée dans leurs images. Ainsi, les enchevêtrements des systèmes de tuyauterie, les superpositions de plateformes horizontales comme l'élévation de tours verticales sont représentés dans un espace qui offre peu de profondeur. Les parties constitutives des édifications prennent la forme de lignes dont les orientations verticales et horizontales concordent avec la disposition orthogonale du cadre.

³ Éric de Chassey, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 132.

⁴ Terence Riley, *Architecture Without Shadow*, catalogue d'exposition (Barcelone, Centre de Cultura Contemporània, 19 septembre-10 décembre 2000) Barcelone, Éditions Polígrafa, 2000, p. 49.

York. La composition est essentiellement constituée d'une multitude de balcons qui occupent la quasi totalité de l'image. La répartition de ces différents compartiments suit un arrangement successif de motifs répartis sous forme de grille. Cette répétition rythmée des unités s'étale sur un plan vertical qui rejette tout effet de perspective. Cette stratégie stylistique qui favorise la planéité de l'espace est conjuguée à un usage homogène de la lumière et à une acuité descriptive attribuée à chaque détail. Les balcons se présentent ainsi comme des rectangles aux contours géométriquement délimités et la charpente du complexe immobilier est couverte d'une couleur jaune uniforme. L'œuvre photographique se distingue ainsi par la frontalité de son cadrage, sa précision linéaire, l'homogénéité des champs chromatiques et la régularité de son ordre géométrique. Un plan architectural contribue par exemple à rendre intelligible la rationalisation spatiale d'une infrastructure. L'organisation de sa configuration graphique vise l'efficacité. Les surfaces sont épurées, les couleurs sont uniformément étalées et les lignes sont géométriquement délimitées. Bien que ce type de représentation ne résulte pas d'un enregistrement du réel, l'arrangement géométrique et linéaire du dessin offre une représentation intelligible des lieux. Les compositions réalisées par Andreas Gursky disposent d'une lisibilité comparable.

Il est important de spécifier que l'image résulte de la synthèse de plusieurs plans réalisés séparément⁵. Une seule prise de vue aurait été insuffisante à la réalisation de cette composition. Dans l'espace concret où se trouve l'hôtel, un ascenseur occupe le centre du lobby. En photographiant les balcons de diverses positions, Gursky assemble numériquement les images obtenues afin de représenter sur un même plan les différents espaces habitables. Si la représentation ne constitue pas un document systématique du réel, la disposition quadrillée systématise la représentation afin d'en offrir une appréhension simplifiée. Ralf Beil écrit : «With his photographs of built space he undoubtedly succeeds in moving onto a special plane of knowledge and describing the higher truth of architecture in images⁶.» Lors

⁵ L'emploi des technologies numériques sera traité au troisième chapitre. Nous questionnerons alors en quoi consiste la valeur référentielle de l'image numérique.

⁶ Ralf Beil, «Just What is it That Make Gursky's Photos So Different, So Appeling? On Andreas Gursky's Pictorial Strategy and the Emblematic Nature of His Architectural Photographs» dans *Andreas Gursky Architecture, op. cit.*, p. 15.

d'une entrevue accordée à Niklas Maak en 2007, l'artiste affirme dans un même ordre d'idée: «[I] hope that montage and manipulation at the end of the day come closer to the truth than their mere photographic appeal⁷.» Le caractère orthogonal de la composition comme la planéité du support photographique sont ainsi utilisés afin de réduire à l'essentiel les principes architectoniques des constructions représentées. De cette façon, l'attention que l'observateur porte aux qualités plastiques de la photographie lui permet de percevoir intuitivement la cohésion spatiale des lieux décrits. Les protocoles qui mettent à profit le caractère bidimensionnel du support photographique deviennent les conditions essentielles de l'intelligibilité des œuvres d'Andreas Gursky. Par une transformation de la représentation du réel, celui-ci devient paradoxalement plus lisible au regard du spectateur.

2.1.2 Autonomie plastique de la surface photographique

Il serait dans un premier temps opportun de résumer les principaux facteurs qui expliquent l'écart existant entre le monde tangible et la représentation photographique. La fragmentation spatiale que constitue le cadrage, la saisie temporelle causée par l'obturateur de l'appareil, les modifications apportées à la représentation de la perspective et la matérialité du support comptent parmi les principaux traits distinctifs du médium photographique⁸. Tenir compte de ces particularités permet de comprendre sous quels paramètres techniques et formels l'appareil enregistre la réalité tangible se trouvant devant le dispositif focal pour en proposer une nouvelle cohésion sur la surface de la composition. Andreas Gursky affirme d'ailleurs à cet égard :

⁷ Ralf Beil, *ibid.*, p.15, propos traduits d'une entrevue accordée par Andreas Gursky à Niklas Maak. Voir Niklas Maak, «In den Labyrinthen des Sehens. Vor der groben Münchner Ausstellung. Ein Gang in Andreas Gursky Atelier und ein erster Blick aufs neue Werk» *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, no. 36, 12 février 2007, p. 31.

⁸ Un essai rédigé par John Szarkowski en 1976 fournit une explication concise des paramètres techniques et formels spécifiques à la pratique photographique. Dans une monographie intitulée *The Photographer's Eye*, le texte d'introduction ayant pour titre *The Thing Itself* vise à déterminer la spécificité du médium en énumérant cinq points d'analyse. Les sous-titres «The Thing Itself», «The Detail», «The Frame», «Time» et «Vantage Point» résument les conditions à partir desquelles l'appareil photographique saisit le réel pour en proposer une représentation. Voir John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, New York, Museum of Modern Art, 1966, 155 p.

For me, the photogenic and the authentic are two characteristics of the medium which would appear to be mutually exclusive. The photogenic allows a picture to develop a life of its own on a two-dimensional surface, which doesn't exactly reflect the real object. [...] As far as my working technique is concerned, there are recurring themes, such how photographing something is developed into a formalistic picture⁹.

Les propriétés graphiques de l'image arrivent par le fait même à remplir deux fonctions. En effet, les composantes visuelles peuvent être appréhendées à partir de ce qu'elles représentent tout en demeurant des éléments plastiques autonomes. Les contours, les formes, les lignes et les couleurs tels que schématisés par Andreas Gursky sont matériellement des inscriptions graphiques élaborées sur le support bidimensionnel du tirage qui représentent avec une apparente transparence des réalités du monde tangible. La photographie n'emmène pas seulement le spectateur à identifier le contenu référentiel de la composition mais à tenir compte des jeux linéaires, de la répétition séquentielle de motifs ou des nuances chromatiques contenus dans l'image.

Le lieu observé par le spectateur devient celui de l'œuvre, c'est-à-dire celui de la surface du support photographique et de sa schématisation plastique. Bien que les motifs répartis dans la composition préservent leur valeur descriptive, leur élaboration sur la superficie du tirage présente une cohésion visuelle qui s'adresse essentiellement à l'expérience optique. L'expérience visuelle suscitée par l'organisation plastique de ses compositions ainsi que l'impact visuel de celles-ci deviennent plus importants que l'intention d'authentifier objectivement le réel. Andreas Gursky soutient à cet égard :

The immediately visual experience should in any case be the catalyst for a pictorial decision. Questions of social relevance or contextual strategy should, in my opinion, only be considered in a second phase. In the first instance, what concerns me is the autonomy of the picture and confidence in the power of the image¹⁰.

⁹ Veit Gerner, *Andreas Gursky: Fotografien 1994-1998*, New York, Kunstmuseum Wolfsburg, 1998, p. 7-8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

Jean-Pierre Criqui porte un commentaire sur les compositions photographiques de Jean-Marc Bustamante qui peut être ici attribué à celles d'Andreas Gursky. L'auteur écrit que «la force de telles œuvres réside pour une part appréciable dans la façon dont elles minorent leurs référents afin de solliciter notre œil en une expérience que l'on peut dire d'ordre pictural¹¹.» Les œuvres d'Andreas Gursky jouent ainsi sur deux registres. Elles fournissent une description visuelle détaillée des lieux qu'elles représentent tout en ramenant le regard du spectateur sur la superficie de la représentation. L'attention portée à l'orientation d'une ligne, à l'intensité d'une couleur ou à la disposition quadrillée de motifs renvoie ainsi à l'organisation plastique du support photographique. Ainsi, les photographies réalisées par Andreas Gursky suscitent l'observation de caractéristiques visuelles, formelles et esthétiques qui ne pourraient être perçues dans les lieux où la photographie a initialement été réalisée.

2.2 L'autonomie de la représentation photographique et ses incidences sur l'esthétique documentaire

En considérant l'importance qu'Andreas Gursky accorde à l'autonomie schématique du support photographique, il serait pertinent d'expliquer ce qu'il advient de l'esthétique documentaire. Celle-ci ne sert pas exclusivement à offrir une description visuelle du réel mais contribue également à mettre en évidence l'organisation orthogonale de l'espace photographique. En observant les œuvres de Bernd et Hilla Becher, la neutralité stylistique de leur tirage contribue déjà à réduire la représentation de l'espace et à proposer une représentation schématisée et géométrique des infrastructures représentées. Si leur démarche fait partie intégrante d'un travail de typologie et de documentation, Andreas Gursky procède pour sa part à un emploi exacerbé de l'esthétique documentaire afin d'en réfuter la transparence. Le recours à l'esthétique documentaire qui jusqu'alors a pour fonction de fournir une description immédiate du sujet représenté contribue désormais à mettre en valeur les qualités plastiques de la représentation photographique. Andreas Gursky intensifie les traits systématiques de l'esthétique documentaire dans le but de jeter un regard critique sur leur valeur sémantique. Le dépouillement épuré des surfaces, la frontalité poussée à

¹¹Jean-Pierre Criqui, «Bustamante photographe (note pour un portrait inachevé)» dans *Jean-Marc Bustamante. Œuvres photographiques 1978-1999*, catalogue d'exposition (Paris, Centre national de la photographie, 8 septembre-1er novembre 1999) Paris, Centre national de la photographie, 1999, p. 11.

l'aplanissement de l'image ou la précision linéaire entraînant la géométrisation de la composition sont les principaux signes de ce travail de configuration. Ces stratégies permettent dans un premier temps de mettre en évidence le processus de formalisation par lequel ses images photographiques sont réalisées. À partir de ce travail de formalisation, la transparence du contenu référentiel de l'image s'en trouve affectée.

2.2.1 Exacerbation de l'esthétique documentaire comme moyen critique d'en questionner la transparence

Le domaine des études littéraires fournit des outils d'analyse utiles à notre propos, à savoir l'hypertextualité. L'hypertextualité est une pratique citationnelle qui implique l'écriture d'un texte entretenant des analogies stylistiques avec un texte antécédent sur lequel il tire son modèle. Elle consiste essentiellement à reproduire les principales particularités formelles d'un style ou d'un courant afin de mettre en évidence ses récurrences esthétiques les plus évidentes¹². Cet acte de réitération peut prendre différentes formes. Gérard Genette donne en exemple le pastiche, la parodie, la charge et la forgerie comme en étant les principales manifestations. Ces différentes pratiques répondent à différentes fonctions que l'auteur qualifie de régimes. L'imitation peut conséquemment être ludique, satirique ou sérieuse selon l'intention initiale de l'artiste. Au-delà de son mimétisme, cet exercice a pour principal objectif de jeter un regard critique sur le texte original à partir duquel l'imitation se forge. Une telle pratique peut consister par exemple à exagérer par la parodie ou la satire les manières d'un écrivain afin d'en produire une analyse critique. Les éléments constitutifs de l'hypertexte revêtent, pour emprunter la formulation de Frank Wagner, «une valeur non fictionnelle de commentaire, puisque leur signifié concerne [...] la narration, la scription, l'inscription ou le protocole de réception¹³.» Toujours selon l'auteur : «La lecture d'un hypertexte [...] mobilise [...] à un haut degré nos capacités analytiques et interprétatives –

¹² Voir à ce sujet les explications de Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10-12.

¹³ Frank Wagner, «Les hypertextes en question : Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité» dans *Études littéraires*, vol. 34, no. 1-2, 2002, p. 299.

sans quoi l'effet d'hypertextualité n'advient pas¹⁴.» Cette exercice littéraire présente de cette façon une démarche similaire à celle mise en chantier dans toute investigation épistémologique. L'enjeu demeure néanmoins esthétique puisque c'est l'usage des paramètres formels qui est ici remis en question. Il serait difficile de cloisonner l'œuvre d'Andreas Gursky dans l'une des catégories élaborées par cette analyse littéraire. L'hypertextualité fournit néanmoins des apports théoriques permettant de comprendre par quels moyens l'artiste allemand réitère les récurrences formelles d'un style afin d'en proposer une analyse critique. La démarche proposée par Gursky consiste à cet égard à faire un nouvel usage des paramètres procéduraux de l'esthétique documentaire dans le but de questionner la fonction initiale à laquelle ses codes visuels étaient consacrés. Or, l'objet de notre recherche est désormais d'exposer par quels moyens l'artiste allemand procède à ce rapport de distanciation et quels sont les principaux signes décelés dans ses œuvres témoignant de cette démarche.

Pour qu'une œuvre soit considérée comme une critique de son modèle d'origine, certaines stratégies énonciatrices sont nécessaires afin de démontrer que le processus ne résulte pas d'une simple reproduction. Une imitation systématique ne pourrait suggérer que son auteur propose une remise en question du courant esthétique auquel son œuvre renvoie. Cette dernière doit ainsi laisser certains indices démontrant qu'elle adopte une distance critique par rapport au style auquel elle fait référence. Le degré de l'imitation doit par conséquent être considéré. Andreas Gursky tend à exacerber les principales stratégies formelles de la photographie objective afin d'en questionner la transparence. L'exagération des codes visuels de la Nouvelle Objectivité assure un recul critique vis-à-vis leur faculté à authentifier le réel. Sans relever de la parodie ou du pastiche comme dans le domaine littéraire, les représentations photographiques réalisées par Gursky exposent de façon intensifiée les procédures stylistiques d'une approche documentaire sur laquelle il prend son modèle.

Dans les œuvres photographiques de l'artiste allemand, les principales modalités de la photographie documentaire sont évoquées. La frontalité des cadrages intégraux, la forte

¹⁴ *Ibid.*, p. 303.

précision descriptive et le dépouillement des lieux représentés sont suggérés de façon si systématique que leur présence devient aussi importante que les sujets représentés. On n'observe donc plus ses œuvres uniquement pour leur contenu référentiel mais pour les modes de configurations utilisés par l'artiste. Hélène Samson écrit à propos des photographies de Thomas Ruff que «la secondarité de ses œuvres [...] encourage une réflexion sur la représentation et le réalisme plutôt qu'une observation de l'objet pour lui-même¹⁵.» Andreas Gursky semble emprunter une stratégie similaire à celle de son comparse de la Kunstakademie de Düsseldorf. Le travail de stylisation qu'il effectue met en évidence les traits paradigmatiques de la photographie documentaire. Alors qu'il devient manifeste que ses compositions photographiques résultent essentiellement d'un acte de formalisation, l'objectivité de l'œuvre s'en trouve conjointement affectée. L'image obtenue révèle conséquemment sa facticité en représentant des lieux dont la configuration est trop neutralisée et trop ordonnée pour appartenir au réel. Il serait désormais important de préciser par quelles stratégies stylistiques Andreas Gursky procède à ce processus d'esthétisation.

2.2.2 Influences extra germaniques : l'apport conceptuel des photographes américains

Une explication des stratégies stylistiques, formelles et procédurales enseignées par Bernd et Hilla Becher ne peut à elle seule mettre en lumière les enjeux esthétiques et la démarche didactique présentée dans l'œuvre photographique d'Andreas Gursky. Bien que les images réalisées par les étudiants de Düsseldorf présentent de fortes similitudes avec les traits distinctifs de l'approche objective de leurs professeurs, il est indispensable de considérer la pluralité d'influences auxquelles ils sont soumis au cours de leur apprentissage¹⁶. L'héritage germanique de la Nouvelle Objectivité est conséquemment

¹⁵ Hélène Samson, *Du portrait photographique à la fin du XXe siècle : retour sur le portrait d'identité*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2005, p. 124.

¹⁶ Dès 1970, avant même que Bernd et Hilla Becher enseignent aux beaux-arts de Düsseldorf, le couple de photographes reconnaissent les similitudes que leur démarche présente par rapport aux procédures adoptées chez leurs homologues d'outre-mer. Par l'entremise de Carl André et de Sol Lewitt, ils se familiarisent particulièrement avec l'œuvre photographique de Walker Evans. Les modalités formelles utilisées par ce dernier telle la frontalité des cadrages, l'uniformité des éclairages et la précision descriptive de ses tirages constituent les principaux impératifs du *style documentaire* et peuvent à cet égard être comparés aux procédures de la Nouvelle Objectivité.

insuffisant à la compréhension des questionnements suscités par l'œuvre de Gursky, d'où l'importance de souligner les rapprochements entre l'histoire de la photographie allemande et américaine¹⁷. L'emploi de procédures figuratives préconisées par la Nouvelle Objectivité répond désormais à des enjeux esthétiques affranchis d'une démarche strictement informative. Les récurrences formelles de l'approche documentaire sont d'ailleurs réitérées chez les photographes de la *New Topography* afin d'en questionner le style, la neutralité et l'objectivité. Leur démarche introspective sera plus loin étudiée puisqu'elle constitue l'un des premiers renversements de l'objectivité photographique¹⁸. Alors qu'Andreas Gursky prend connaissance des principaux enjeux épistémologiques suscités par leur approche, il serait important de considérer certaines propositions théoriques ayant systématiquement réfuté la véracité photographique.

2.2.3 Réitération de la photographie objective et analyse critique de ses codes formels

L'assimilation des pratiques topologiques et heuristiques dans le champ de l'art contemporain contribue à détourner les stratégies formelles de la photographie objective pour en faire des propositions esthétiques et didactiques. À partir des années 1960 et 1970, les procédures taxinomiques initiées par les tenants de la Nouvelle Objectivité sont réitérées pour

¹⁷ Cette ouverture vers la tradition américaine met en évidence l'influence d'artistes qui n'appartiennent pas exclusivement à l'histoire de la photographie allemande. Bernd Becher incite à cet égard ses étudiants à prendre conscience de travaux photographiques similaires aux méthodes taxinomiques longuement pratiquées par les tenants de la Nouvelle Objectivité. L'esthétique minimaliste de Dan Graham, l'approche systématique des topographes américains ainsi que l'appropriation vernaculaire chez Edward Ruscha peuvent tous contribuer à comprendre l'éclectisme auquel est soumis l'apprentissage d'Andreas Gursky. Le travail en série, le respect de la qualité descriptive du médium ainsi que la formalisation qu'ils imposent à des lieux communs trouvent des procédures comparables dans la taxinomie des Becher.

¹⁸ Différents critiques d'art dressent des similitudes entre la démarche d'Andreas Gursky et des tenants de la *New Topography*. L'exposition *Cruel and Tender* organisée par la galerie Tate à Londres réunit en 2003 les travaux de photographes allemands comprenant Gursky, Hilla et Bernd Becher, Thomas Struth et Thomas Ruff à ceux de photographes américains tels Stephen Shore, Robert Adams et Lewis Baltz. L'exposition vise à proposer différentes formes et pratiques de la photographie documentaire pour en questionner la valeur objective. *Cruel and Tender*, catalogue d'exposition, dirigé par Thomas Weski et Emma Dexter (Londres, Tate Modern, 5 juin-7 septembre 2003) Londres, Tate, 2003, 287 p. Voir aussi : *How you Look at It Photographs of the 20th Century*, New York, New York Distributed Art Publishers, 2000, 525 p.

faire partie intégrante de la démarche conceptuelle d'une nouvelle approche typologique. En 1975, la George Eastman House à Rochester organise une exposition réunissant neuf corpus photographiques qui font état des développements urbanistes et des infrastructures immobilières érigées dans plusieurs villes américaines. Intitulée *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, elle présente l'éventail des travaux de Nicolas Nixon, Robert Adams, Lewis Baltz et Stephen Shore. Invités à participer à l'exposition, les Becher présentent à leur tour des œuvres photographiques observant leur approche taxinomique. Chaque corpus photographique est présenté sous forme de séries. De cette façon, le traitement formel adopté par les photographes devient manifeste par la répétition avec laquelle leurs choix stylistiques s'imposent dans chaque tirage. À travers la multiplicité de tirages réalisés par un photographe, l'observateur devrait être en mesure de discerner les particularités distinctives de son approche technique et formelle. La récurrence des modalités compositionnelles et esthétiques révèle le travail de formalisation visuelle à partir duquel les photographes appréhendent leurs sujets. Aussi minimalistes que semblent être leurs attributs esthétiques, les œuvres photographiques suscitent davantage de questions sur la valeur objective des stratégies formelles utilisées que sur les sujets qu'elles contribuent à représenter.

Bien que le contenu visuel d'un tirage puisse constituer un enregistrement mécanique et indiciel, l'évocation du réel est tributaire d'un travail de stylisation. La transparence des représentations photographiques est ainsi interrogée à la lumière du style que leurs auteurs adoptent. Le court texte qui accompagne le catalogue d'exposition inclut un commentaire de Lewis Baltz qui abonde en ce sens. Conscient que l'approche documentaire tend faussement à réduire l'implication subjective du photographe, l'Américain soutient que toute prise d'image constitue initialement un acte de désignation et d'organisation. Il affirme à cet égard :

There is something paradoxical in the way that documentary photographs interact with our notion of reality. [...] The ideal photographic document would appear to be without author or art. Yet of course photographs, despite their verisimilitude, are abstraction; their information is selective and incomplete¹⁹.

¹⁹William, Jenkins. *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, Rochester, N.Y. International Museum of Photography at George Eastman House, 1975, p. 6.

Baltz suggère dès lors l'impossibilité de réaliser une image photographique de façon passive. Une représentation peut adopter les signes formels de l'archive visuelle mais elle constitue principalement une construction opérée par son auteur. Aussi impersonnelles que semblent être les stratégies stylistiques de la photographie objective, leur recours à celles-ci demeure un choix intentionnel. Chez les photographes de l'entre-deux-guerres, les impératifs stylistiques de la Nouvelle Objectivité sont signes de retrait. Désormais, elles font partie intégrante d'une rhétorique où l'acte photographique résulte d'un travail de configuration. Plutôt que d'être des signes d'anonymat, leur usage semble être désormais la manifestation d'une «véritable compétence esthétique, comme la marque d'un travail, d'un *faire* artistique²⁰.» Cette analyse des paramètres procéduraux de la photographie objective constitue l'une des premières dissensions existant entre les photographes postmodernes et ceux de la Nouvelle Objectivité. La nature indicielle de l'inscription photographique tout comme la quête de neutralité formelle se voulait garante de véracité par la négation de l'implication créatrice du photographe. Or, l'insertion de ces stratégies stylistiques dans le champ de la pratique artistique au cours des années 1960 et 1970 a pour incidence d'interroger leur prétendue transparence vis-à-vis du réel. L'inscription de la démarche typologique et taxinomique comme pratique artistique engendre des questionnements esthétiques, théoriques et didactiques qui remettent en perspective les arguments soutenant l'impartialité de leur approche. La valorisation d'éclairages uniformes, l'attention portée à la précision descriptive de chaque détail et la sélection de lieux où la présence humaine est pratiquement inexistante accentuent le contenu descriptif des lieux évoqués mais constituent principalement des modes procéduraux orchestrés par l'artiste.

2.2.4 Exacerbation de l'esthétique documentaire chez Andreas Gursky

Comme chez les Américains, les œuvres photographiques d'Andreas Gursky ne portent plus exclusivement sur leurs contenus référentiels. L'usage des modalités et des procédures propres à l'approche documentaire a pour principale incidence d'en exposer les modes d'utilisation et d'en interroger la transparence. Les photographies de Gursky réitèrent sur le

²⁰Vincent Lavoie, «Un manichésisme fondateur» dans *Portrait d'un malentendu : chroniques photographiques récentes*, Montréal, Dazibao, 1996, p. 24.

plan formel les caractéristiques d'une approche qui cherche à représenter le monde avec impartialité et véracité. Néanmoins, l'insistance portée à la formalisation des choix esthétiques met en évidence la systématisation à partir de laquelle le médium photographique prétend faire part du réel. *Toys'R'Us* (Figure 2.2) présente la façade extérieure d'un commerce de jouets situé aux abords d'une voie routière. Une usine de la compagnie Toyota se trouvant à proximité de l'établissement occupe le même espace latéral. La route située en avant-plan, un terre-plein, les deux établissements et le ciel blanc occupant la partie supérieure de la représentation partagent la disposition de la composition en plans horizontaux. Dépouillée de toute présence humaine et d'éléments contingents, l'image ne laisse deviner aucune activité à l'intérieur des lieux représentés. Il se dégage ainsi de l'image un dépouillement, une plasticité et une disposition spatiale qui relève essentiellement des stratégies stylistiques employées par Andreas Gursky. La composition frontale excluant toute ligne de fuite, l'homogénéité de la lumière qui favorise l'étalement uniforme des couleurs et la précision linéaire des motifs participent à ce travail de configuration. Ces stratégies formelles dépossèdent les lieux de leur familiarité et confèrent à l'image une épuration plastique qui relèvent davantage des choix esthétiques imposés par l'artiste et de l'équilibre compositionnel de l'image. L'œuvre photographique se présente ainsi comme un objet de médiation qui expose de façon évidente les procédures nécessaires à sa fabrication. Ainsi, la géométrie de l'image et sa cohésion formelle semblent aussi importantes que le contenu référentiel de la représentation. Ce processus de neutralisation constitue selon Éric de Chassey l'un des principaux facteurs contribuant à diminuer la valeur sémantique de l'image. Il écrit à cet égard : « Cette opération de vidage sémantique par aplatissement formel manifeste le caractère d'altérité impénétrable du réel²¹. » L'auteur mentionne dans un même ordre d'idée :

Les éléments présentés par les photographies ne sont [...] jamais des informations au sens plein du terme [...] ou plutôt elles ne sont que des façades, des masques, de ce que nous ne connaissons pas²².

²¹ Éric de Chassey, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, op. cit., p. 159.

²² *Ibid.*, p. 161.

Alors que le sujet des représentations semble ambigu, les impératifs formels de l'esthétique documentaire sont reproduits d'une façon si systématisée que leur désignation semble plus importante que le contenu référentiel. La frontalité des cadrages, l'acuité visuelle et le dépouillement des lieux sont exposés de telle sorte à ce qu'ils révèlent le travail de formalisation.

2.3 Questionnement des rapports représentationnels entre le réel et sa représentation photographique : le monde photographié pour ses qualités plastiques

L'intention de réaliser une représentation ordonnée du réel en tenant compte de l'autonomie schématique de la composition a des incidences directes sur la sélection des lieux photographiés. Comme nous l'avons observé, le support photographique se distingue par son arrangement orthogonal et la planéité de sa surface. Il devient ainsi nécessaire que les sujets photographiés à la prise de vue répondent à des arrangements spatiaux similaires. Les complexes architecturaux photographiés dans leur frontalité ou les foules cadrées à la verticale figurent parmi les principaux contenus référentiels favorisés par Andreas Gursky. Ces sujets témoignent de sa préférence pour les arrangements quadrillés, les superpositions de plans horizontaux, les répétitions séquentielles de motifs. Ces caractéristiques formelles déterminent l'organisation plastique de la plupart de ses compositions. Elles imposent aussi une structure à la représentation du réel et conduisent le spectateur à saisir intuitivement la disposition physique des lieux représentés. Les œuvres photographiques d'Andreas Gursky proposent ainsi une description du monde où chacun de ses éléments constitutifs semble être subordonné à une schématisation globale.

Cette prépondérance accordée aux qualités plastiques de la composition confère une nouvelle fonction aux lieux photographiés. Contrairement à l'approche documentaire qui vise à réduire toute implication esthétique afin de décrire objectivement le réel, les infrastructures et les sujets captés lors de la prise de vue doivent désormais répondre aux

qualités esthétiques recherchées par l'artiste²³. Les tensions chromatiques, les dispositions linéaires, les organisations géométriques ou la répétition séquentielle de motifs qui contribuent à mettre en évidence les qualités plastiques des œuvres doivent être initialement saisies dans le monde réel. Bien que ces éléments visuels présentent une autonomie schématique, leur présence sur la surface de l'émulsion photographique exige la présence préalable d'objets tangibles devant l'objectif de l'appareil. La prise de vue implique conséquemment un acte de désignation. Cette démarche rappelle d'ailleurs l'une des principales questions articulées par Sally Eauclore dans l'anthologie intitulée *The New Color Photography*²⁴. L'auteur écrit :

The most resourceful photographic formalists regard the complexion of the given environment as potentially articulate aesthetic material. [...] a section of the world is coopted for its visual possibilities, yet delineated with the utmost specificity²⁵.

La réalité est ainsi appréhendée dans sa dimension plastique. Considérant que toute entité matérielle saisie par l'appareil se transforme en unité compositionnelle sur la surface du tirage, la pratique photographique consiste à anticiper les possibilités esthétiques offertes par cet écart. Les objets, les couleurs ou la spatialité des lieux perçus lors de la prise de vue présentent désormais un intérêt pour leurs qualités graphiques. Le rôle du photographe ne

²³ Notons que déjà chez les Becher, il était nécessaire que les sujets photographiés correspondent par leurs structures architectoniques aux qualités formelles recherchées. Cette caractéristique constitue à ce titre une dissension considérable par rapport à leurs précurseurs de la Nouvelle Objectivité. «On peut établir [...] une différence catégorielle : tandis que Renger-Patzsch part en [...] général de l'objet isolé pour en souligner l'aspect typique, Bernd et Hilla Becher considèrent au contraire que le type forme la catégorie maîtresse à laquelle l'objet singulier se subordonne en tant qu'exemple.» Voir Armin Zweite «Photographie et/comme art à Düsseldorf 1958-1976» dans *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 4 octobre 2008-4 janvier 2009) Munich, Schirmer/Mosel, 2008, p. 44.

²⁴ Cette anthologie publiée en 1981 présente les travaux de 48 photographes ayant initié l'usage de la couleur au cours des années 1960 et 1970. Joel Sternfeld, William Eggleston, Joel Meyerowitz et Stephen Shore y figurent parmi les protagonistes les plus connus. Dans un texte d'introduction d'un catalogue d'exposition consacrée à Andreas Gursky, Peter Gallassi mentionne l'influence que la publication exerce dans l'apprentissage de l'artiste allemand alors qu'il étudie à la Kunstakademie de Düsseldorf. Voir Peter Gallassi, *Andreas Gursky*, catalogue d'exposition (New York, Musée d'Art Moderne de New York, 4 mars-15 mai 2001) New York, 2001, p. 42.

²⁵ Sally Eauclore, *The New Color Photography*, New York, Abbeyville Press, 1981, p. 17.

réside plus dans sa capacité à représenter objectivement le monde mais dans son aptitude à déterminer comment sa configuration visuelle permet l'élaboration d'une image autonome.

La prédominance accordée aux qualités formelles de la représentation photographique contribue à questionner le rapport de servitude que l'acte photographique doit entretenir avec le sujet représenté. Chez les tenants de la Nouvelle Objectivité, l'implication esthétique du photographe est minimisée afin de décrire le réel de façon objective. Les objets représentés et la nécessité de préserver leur intégrité exercent une prédominance sur l'individualité créatrice du photographe. Ce rapport de servitude que l'acte photographique entretient avec le réel semble être renversé dans l'approche esthétique d'Andreas Gursky. Conscient que toute représentation photographique impose au sujet représenté une nouvelle configuration, le photographe intègre intentionnellement cette disparité à des fins esthétiques. L'acte photographique ne consiste plus à reproduire objectivement l'essence des choses mais à s'appropriier visuellement le réel afin d'organiser le contenu plastique de l'œuvre. Tenant compte des altérations qu'entraîne l'acte photographique, l'intention est désormais de subordonner le monde tangible à cette transformation afin d'obtenir la schématisation formelle voulue. À l'encontre des tenants de la Nouvelle Objectivité qui réduisent leurs procédures à préserver l'intégrité du sujet représenté, les lieux sont désormais appréhendés à condition qu'ils répondent aux exigences visuelles du photographe.

2.3.1 L'enregistrement photographique comme acte de repérage

Alors que les œuvres photographiques d'Andreas Gursky se caractérisent par leur autonomie formelle, la sélection des sujets avant leur enregistrement photographique devient d'une importance primordiale dans la démarche esthétique de l'artiste. Katy Siegel soulève ce point en affirmant :

Gursky begins with an image in his mind, often waiting years before finding the right situation to start shooting. [...] he builds the pictures in his mind's eye, waiting until they're fully resolved before he begins to assemble the actual photograph²⁶.

Bien qu'une photographie puisse être perçue à partir de la disposition de ses composantes graphiques, chaque élément visuel présent dans l'image est redevable à sa saisie indicielle lors de la prise de vue. Ainsi, l'autonomie formelle de la composition finale est initialement tributaire de la réalité tangible dont la photographie est le symptôme. Les titres choisis par Andreas Gursky réfèrent tous aux lieux où les clichés furent initialement réalisés. Il s'agit d'endroits fréquentés sur une base quotidienne dont la raison d'être répond à des fonctions concrètes. La frontalité des cadrages, les rendus détaillés des motifs ainsi que l'uniformité des éclairages contribuent à donner l'impression que la représentation fait état des lieux de façon transparente. Les schématisations linéaires, les accumulations de couleurs ou la sérialité des formes caractérisant les œuvres d'Andreas Gursky semblent être des traits constitutifs ayant depuis toujours appartenu aux emplacements où l'artiste réalise ses prises de vue. La singularité du photographe réside ainsi dans son aptitude à repérer une infrastructure, un site naturel ou tout objet dont la formalisation visuelle dispose d'un impact esthétique.

Face à un immeuble, à une foule ou à l'activité quotidienne de spéculateurs boursiers, le photographe allemand ne cherche pas ainsi à réaliser un document visuel décrivant objectivement l'intégralité des emplacements représentés. Sa démarche consiste plutôt à anticiper comment la physicalité des lieux se traduit graphiquement sur la surface photographique. Selon Michel Gauthier, deux considérations sont essentielles afin d'explicitier par quelles procédures chemine la démarche esthétique de Gursky : la «prise en compte de la réalité intramondaine enregistrée dans sa dimension plastique» et la «conversion opérée des imprégnants²⁷.» Alors que la procédure photographique de Gursky consiste à

²⁶ Katy Siegel, «Consuming Vision», *Artforum*, Janvier 2001, p. 109.

²⁷ Michel Gauthier, «Vues imprégnables sur readymades, La photographie selon Andreas Gursky» dans *Les Cahiers du musée d'art moderne*, no.67, Printemps 1999, p. 85.

«échanger l’empreinte d’un existant bien réel [...] contre son graphe²⁸», les motifs présents dans ses œuvres adoptent aisément une double fonction : ils représentent les objets auxquels ils font référence tout en constituant des composantes visuelles qui schématisent la composition.

Les choix formels nécessaires à configurer ces lieux contribuent par la suite à rabattre la perspective afin de ramener sur un même plan les différents éléments captés par le dispositif photographique. L’absence de lignes de fuite, le recours à des plans verticaux ainsi que la faible présence d’une ligne d’horizon sont des stratégies qui reviennent constamment dans la démarche de Gursky. Elles lui permettent d’organiser la spatialité des sujets qu’il appréhende afin qu’elle concorde avec le caractère bidimensionnel de l’œuvre. Andreas Gursky arrive par exemple à éviter la présence de lignes transversales en photographiant des structures quadrillées qu’il cadre dans leur frontalité. La façade d’un immeuble, le hall d’un hôtel ou l’intérieur d’une prison lui permettent ainsi de diviser la composition en formes rectangulaires. L’organisation linéaire obtenue dans la composition présente des plans parallèles et perpendiculaires. Cette stratégie permet d’éviter la présence de lignes de fuite et rappelle le plan orthogonal de la composition photographique. Ces caractéristiques stylistiques ont pour incidence de remettre en cause l’emploi de l’esthétique documentaire historiquement associée à l’histoire de la photographie en Allemagne. Il serait ainsi nécessaire de mettre en lumière les stratégies par lesquelles Andreas Gursky réitère les procédures formelles enseignées par les Becher à la Kunstakademie pour en questionner la transparence.

2.3.2 La conversion du réel photographié en schématisation formelle

Nous analyserons de façon plus exhaustive par quelles procédures l’artiste concilie la schématisation abstraite du support photographique, la disposition physique du réel et l’intelligibilité de son contenu. Nous expliquerons que la pratique photographique chez Gursky consiste essentiellement à un acte de repérage. Ce processus sera explicité en

²⁸*Ibid.*, p. 70.

procédant à une analyse descriptive d'une œuvre intitulée *Paris Montparnasse*. Comme son titre l'évoque, l'œuvre photographique représente un complexe résidentiel d'un quartier de Paris. L'image présente aux premiers abords les caractéristiques stylistiques de l'approche documentaire. Le cadrage panoptique englobe presque la totalité du complexe immobilier et se caractérise par sa frontalité. L'uniformité apportée à la luminosité révèle chaque parcelle de la structure architecturale et se conjugue à une clarté focale portée à la description visuelle du moindre motif. Aucune ligne transversale ne mène vers un point de fuite. Alors que le ciel gris se caractérise par l'absence de tout élément visuel, le cadrage tronque de chaque côté les extrémités gauche et droite de l'immeuble. Les bordures qui délimitent les différents étages ainsi que les moulures de fenêtres entraînent la juxtaposition de traits horizontaux et verticaux, formant une schématisation analogue à celle d'une grille. L'arrangement quadrillé de la composition contribue à exposer la disposition architectonique de la façade. Ralf Beil confirme en ce sens :

[...] the architecture of the facade [...] is highlighted and becomes more legible than ever possible in reality. Passers-by cannot get this long shot frontal view, as it would be blocked by the dense, extremely closed buildings on the opposite side of the street; it thus exists only in Andreas Gursky's pictorial reality²⁹.

Il serait ainsi nécessaire de résumer en quoi consiste la «réalité picturale» élaborée par Andreas Gursky. Considérant que *Paris Montparnasse* offre une représentation schématisée du réel, nous mettrons en lumière en quoi cette systématisation formelle questionne la transparence du médium photographique. L'importance que l'artiste accorde au repérage des lieux sera ainsi plus compréhensible.

Une description formelle des propriétés visuelles de *Paris, Montparnasse* n'éclaircit que partiellement les enjeux soulevés dans l'œuvre photographique d'Andreas Gursky. Elle constitue néanmoins l'amorce d'une analyse permettant de discerner par quelles stratégies l'artiste allemand arrive à élaborer une schématisation abstraite à l'intérieur d'une représentation qui contient les principales conventions stylistiques de la photographie

²⁹ Ralf Beil, «Just What is it That Make Gursky's Photos So Different, So Appealing? On Andreas Gursky's Pictorial Strategy and the Emblematic Nature of His Architectural Photographs» dans *Andreas Gursky Architecture, op. cit.*, p. 10.

objective. Si l'apparent réalisme de l'œuvre rappelle dans un premier temps les impératifs stylistiques de la photographie objective, la sérialité formelle des fenêtres de diverses valeurs tonales et leur schématisation quadrillée sur la surface plane de la devanture évoquent dans un deuxième temps la plasticité de certaines peintures modernes. À cet égard, de nombreux textes critiques décelèrent dans l'œuvre d'Andreas Gursky une organisation spatiale et chromatique similaire aux chartes de couleurs réalisées par Gerhard Richter au cours des années 1970. Parmi celles-ci nous pourrions considérer un tableau datant de 1973 intitulé *1024 colors* (Figure 2.3). Comme son titre l'indique, la composition présente la juxtaposition de 1024 couleurs suivant une schématisation alignée sous forme de quadrillage. Les différents rectangles de dimensions identiques sont répartis sur un fond blanc et constituent le seul contenu visuel de l'œuvre en occupant la totalité de la surface. La représentation de l'immeuble telle que proposée par Gursky n'évoque pas les œuvres de Richter par son contenu référentiel mais par la structure schématique à laquelle répondent ses éléments plastiques. Les altérations que l'enregistrement photographique impose à la représentation du réel ainsi que l'autonomie formelle du support photographique participent à ce travail de formalisation. Les stratégies compositionnelles utilisées par l'artiste contribuent à cet égard à éliminer la profondeur spatiale des lieux représentés afin de valoriser la planéité de l'image. Le point de vue frontal, le cadrage tronqué, l'absence de détails contingents dans un ciel uniforme contribuent tous à minimiser l'effet de perspective. Ces particularités permettent dans un même ordre d'idée de ramener sur un même plan bidimensionnel les composantes graphiques de l'image. La planéité de la façade est redoublée par celle du support photographique. Dès lors, chaque appartement prend la forme graphique d'un rectangle dans la composition photographique. La répétition séquentielle de ces formes géométriques répond par conséquent à une structure visuelle similaire à celle d'une peinture de Richter.

L'évocation de la toile de Richter ne doit pas ici être considérée comme un moyen d'inscrire la photographie dans le sillon de la peinture moderniste. La citation n'est pas une pratique nouvelle dans l'histoire de la photographie et ne peut aucunement constituer le caractère distinctif du travail d'Andreas Gursky. *Paris Montparnasse* permet néanmoins de rendre compte que l'abstraction formelle de la représentation photographique peut être poussée au point où elle trouve une autonomie similaire à celle d'une œuvre autoréférentielle.

L'écart et la disparité obtenus par l'enregistrement photographique sont si bien exploités que l'image obtenue arrive à présenter des analogies avec une forme d'art qui rejette toute adhérence au monde réel. La composition du photographe allemand propose implicitement une dialectique entre deux médiums dont les statuts sémiotiques sont diamétralement opposés. Michel Gauthier qualifie d'ailleurs cette procédure comme le «mime d'une icône par un indice ou [...] d'un signe d'essence par un signe d'existence³⁰.» Pour résumer, la peinture abstraite tend à valoriser une rupture avec tout contenu référentiel afin de mettre en évidence les propriétés formelles et matérielles de l'œuvre. Comme nous l'avons vu, la photographie nécessite pour sa part un lien de contiguïté physique avec le sujet qu'elle représente. Cette caractéristique lui confère une valeur descriptive et informative. *Paris Montparnasse* semble assimiler les deux positions. À cet égard, l'œuvre d'Andreas Gursky présente les traits stylistiques d'une approche documentaire et fournit une description fort détaillée d'un complexe résidentiel qui existe concrètement dans un quartier de Paris. Un immeuble tel que représenté dans *Paris Montparnasse* n'est à l'origine qu'une façade architecturale possédant une multiplicité de fenêtres. La structure du bâtiment fait partie intégrante du quotidien des gens qui l'habitent et relève en quelque sorte du banal. Avec l'intervention de Gursky, il semble y avoir un glissement quant à la fonction et la perception que nous avons du mur extérieur de ce complexe résidentiel. Par une opération de conversion, la façade devient une surface plane et les fenêtres constituent une répétition de motifs qui crée un rythme à l'intérieur de la composition. Contrairement à la pratique de l'art mimétique selon lequel toute peinture devait représenter les formes du monde réel, le cheminement de Gursky semble pour sa part adopter une direction contraire. Michel Gauthier soutient :

[...] la pièce de Gursky induit une inversion des rapports entre le monde et l'œuvre d'art. Il est somme toute habituel qu'une peinture imite un immeuble, il l'est beaucoup moins qu'un immeuble, surtout s'il n'a pas été édifié dans ce but, imite une peinture³¹.

³⁰ Michel Gauthier, «Vues imprenables sur readymades, La photographie selon Andreas Gursky», *loc. cit.*, p. 72.

³¹ *Ibid.*, p. 73.

André Rouillé propose dans le même ordre d'idée que les compositions photographiques d'Andreas Gursky entretiennent un rapport dialectique avec certains registres stylistiques de la pratique picturale. Il écrit :

Ce n'est donc pas pour eux-mêmes que Gursky photographie des immeubles, des sites [et] des espaces de production [...] Il ne cherche pas à rendre le visible, mais à rendre visible que le monde peut être vu comme une série d'œuvres d'art [...] Ses œuvres sont moins la reproduction des apparences que leur conversion en œuvres d'art³².

Il serait réducteur d'affirmer que la démarche esthétique d'Andreas Gursky consiste exclusivement à procéder à une dialectique avec la tradition picturale. Les commentaires de Michel Gautier et d'André Rouillé nous font prendre conscience néanmoins que l'artiste allemand saisit visuellement des sujets pour les qualités plastiques qu'ils offrent une fois qu'ils sont formalisés à l'intérieur de la composition photographique. Le dispositif photographique a conséquemment comme fonction de capter les qualités formelles d'emplacements à partir desquels l'artiste peut forger l'image voulue³³.

Conclusion

L'analyse de l'autonomie formelle de ses œuvres comme l'attention portée au repérage des lieux nous démontrent que les sujets traités par Andreas Gursky nécessitent un travail de construction de la part de l'artiste. De cette façon, sa démarche esthétique contribue à questionner l'impartialité de la photographie documentaire. Le projet esthétique d'Andreas Gursky ne consiste pas pour autant à réfuter complètement la valeur référentielle du médium photographique. Bien que son approche esthétique sous-entende une mise à distance du réel, c'est-à-dire du monde concret, ses photographies entretiennent toujours un rapport contigu avec les sujets représentés. Le repérage de lieux qui correspondent à des

³² André Rouillé, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 501.

³³ Commentant le travail de Thomas Ruff, Régis Durand considère pour sa part que l'appareil photographique est «mise à contribution pour enregistrer quelque chose qui se présente dans le réel et qui semble (à quelques corrections près) coïncider avec l'image recherchée.» Régis Durand, *Disparité : essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, Éditions de la différence, 2002, p. 7.

dispositions physiques déterminées en témoigne. Dans le troisième chapitre, nous tenterons d'expliquer la valeur représentationnelle et la vraisemblance de ses œuvres photographiques. Malgré les transformations apportées aux contenus visuels de ses photographies, la richesse descriptive de celles-ci sera présentée comme l'une des principales conditions de leur lisibilité.

CHAPITRE 3

LA DESCRIPTION DU DÉTAIL ET LA VRAISEMBLANCE DES PHOTOGRAPHIES NUMÉRIQUES D'ANDREAS GURSKY

Dans le troisième chapitre, nous examinerons la valeur référentielle des photographies numériques d'Andreas Gursky en nous intéressant particulièrement à la façon dont elles décrivent dans le détail les sujets représentés. Ses œuvres ont la particularité de représenter dans une seule composition tous les éléments nécessaires décrivant le cadre contextuel où ses photographies sont réalisées. La possibilité d'identifier les articles vendus dans un commerce ou les individus présents dans une foule produisent l'impression que le réel se donne au spectateur. En reconnaissant une multitude de détails familiers, le spectateur y voit une représentation plausible du monde. Nous tenterons d'expliquer en quoi l'effet de réel de l'image photographique est plus important que la documentation systématique du monde. La démarche d'Andreas Gursky sera d'une part analysée en tenant compte de considérations techniques. Qu'il soit digital ou analogique, l'enregistrement photographique implique un rapport indiciel avec le réel. Néanmoins, nous démontrerons de façon plus exhaustive en quoi la photographie numérique nous conduit à reconsidérer les fondements de la notion d'indice. Les images recomposées de Gursky offrent une quantité optimale de détails mais ne représentent pas les lieux tels qu'ils sont concrètement. Elles impliquent des retouches numériques nécessaires à l'optimisation de chaque élément visuel. La possibilité de décortiquer ces différentes composantes figuratives devient essentielle dans la démarche de Gursky. La vraisemblance de l'image photographique tout comme la richesse descriptive de celle-ci deviennent ainsi plus importantes que l'objectivité ou la

véracité des contenus. La valeur référentielle des œuvres d'Andreas Gursky devra conséquemment être analysée à partir de l'expérience perceptuelle qu'elles suscitent.

3.1 La valeur référentielle des œuvres d'Andreas Gursky

La lecture des photographies d'Andreas Gursky est principalement axée sur l'examen minutieux de chacune de leurs composantes visuelles¹. La représentation d'un nombre incalculable d'objets photographiés à la prise de vue démontre que ses œuvres entretiennent toujours un rapport indiciel avec le réel. La reproduction de multiples détails participe à ce que nous pourrions qualifier d'«effet de réel». L'expression formulée par Roland Barthes propose une explication pertinente de la fonction attribuée au détail. Il soutient :

Les résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de dénoter ce qu'on appelle couramment le «réel concret» (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes). La «représentation» pure et simple du «réel», la relation nue de «ce qui est» [...] apparaît ainsi comme une résistance au sens².

Selon l'auteur, l'effet de réel est conçu comme une «résistance au sens» puisqu'il valorise la description d'informations qui ne contribue pas à la compréhension du récit. Si la démarche d'Andreas Gursky consiste à subordonner la représentation du réel à un ordre déterminé, plusieurs éléments enregistrés lors de la prise de vue échappent ainsi au contrôle de l'artiste.

¹ Katy Siegel écrit : «[...] Gursky [...] grinds exceedingly fine, cramming information into his images, as if we were peering simultaneously through binoculars and a microscope.» Nathalie Delbard écrit : «[...] chaque élément [...] trouve une place spécifique, parfaitement repérable. Par une netteté exercée sur toute la surface de l'image, [...] Gursky crée la distance nécessaire à l'émergence des plus infimes détails [...]» Alix Ohlin affirme pour sa part : «In his work, Gursky balances large size against the relative smallness and specificity of individual human beings, who are in clear focus. It is possible to take in the subject of one of his gigantic photographs at a glance. It is also possible to look at them for a very long time, examining individual facial expressions, positions, clothing, and gestures.» Katy Siegel, «Consuming Vision», *Artforum*, janvier 2001, p. 105. Nathalie Delbard, «Andreas Gursky ou l'élucidation des lieux de l'économie», *La voix du regard*, No. 14, automne 2001, p. 186. Alix Ohlin, «Andreas Gursky and the Contemporary Sublime», dans *Art Journal*, vol. 61, no. 4, hiver 2004, p. 24.

² Barthes, Roland «L'effet de réel» *Communications*, vol 11, 1968, p. 87.

Lorsque les œuvres de Gursky sont scrutées dans les segments les plus infimes, certains éléments semblent avoir été photographiés par hasard. Les agissements d'individus présents dans une foule, les articles vendus dans un supermarché ou les résidents observés à travers les fenêtres d'un immeuble en sont des exemples. L'interprétation métaphorique de ses œuvres comme les arrangements schématiques de ses compositions ne peuvent garantir à eux seuls la valeur référentielle des photographies de Gursky. Les divers éléments descriptifs contenus dans ses images renvoient à des situations et des lieux concrets. Cette volonté de décrire les objets sans discrimination vise à établir un lien de contiguïté entre le récit littéraire et le réel. Selon Barthes, le «détail concret est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant³». En photographie, cette impression de transparence est associée à la nature indicielle du médium. À cet égard, chaque composante de l'image nécessite initialement l'enregistrement visuel d'objets concrets. La quantité incalculable de détails contribue à proposer une représentation vraisemblable du réel puisque le spectateur y reconnaît des réalités qui lui sont familières.

Il serait pertinent de démontrer en quoi l'effet de réel suscité par l'accumulation de détails descriptifs contribue à élaborer la vraisemblance de l'image photographique. Or, cette richesse descriptive ne doit pas être considérée exclusivement à partir du rapport de contiguïté existant entre le monde tangible et sa représentation. La précision descriptive implique des procédures techniques, des considérations théoriques et une expérience perceptuelle qui s'affranchissent d'un rapport de transparence avec le réel photographié. D'un point de vue technique, la réalisation de ses œuvres implique initialement des conditions similaires à la pratique photographique traditionnelle. L'enregistrement visuel de lieux tangibles est indispensable, sous-entendant ainsi un rapport causal avec le réel⁴. Or, les

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ L'acuité visuelle attribuée à la reproduction de chaque détail est étroitement liée à la qualité focale des dispositifs utilisés. Le recours généralisé à des appareils photographiques grand format répond en ce sens à ce souci d'exactitude motivant leurs travaux. Un négatif ayant une dimension de huit par dix pouces permet l'inscription d'une plus grande quantité d'éléments visuels et diminue la présence du grain photographique sur la surface du tirage. L'usage d'un tel équipement produit un rendu détaillé des matières tout en permettant de raffermir la précision linéaire des motifs. Par une mise au point et une profondeur de champ qui dévoilent le maximum d'informations visuelles, chaque partie de l'image devient lisible pour le spectateur.

différentes prises de vue réalisées par l'artiste sont dans les faits assemblées numériquement à l'intérieur d'une seule composition, cela dans le but d'accroître la quantité d'informations visuelles et d'optimiser la qualité focale de celles-ci. L'image finale ne représente donc pas les lieux tels qu'ils sont dans le monde tangible. La possibilité de scruter minutieusement les différentes parties constitutives des lieux représentés offre du reste une qualité descriptive supérieure aux images obtenues par des procédés traditionnels. Les détails ainsi photographiés par l'artiste permettent au spectateur de les observer avec minutie. La précision focale avec laquelle les objets ou les individus sont représentés constitue un facteur essentiel à l'intelligibilité des œuvres d'Andreas Gursky. L'objet de notre travail est de repenser complètement les facteurs nécessaires à la valeur référentielle de l'image photographique. La nature indicielle du médium, les retouches apportées par l'emploi des technologies numériques et l'expérience esthétique suscitée chez le spectateur doivent être prises en considération.

3.1.1 Technologies numériques : mise en contexte

Le travail d'Andreas Gursky ne peut être analysé sans tenir compte de l'emploi de l'imagerie numérique depuis le début des années 1990. En 1991, la compagnie industrielle Siemens confie à Gursky le mandat de faire l'inventaire visuel de différentes chaînes de production. Comme il l'affirme en 1994 à Veit Gerner, Andreas Gursky est à la recherche de preuves visuelles témoignant de l'aseptisation des emplacements industriels. Après avoir exploré plus de 70 usines, les infrastructures lui semblent obsolètes et inaptes à faire état des innovations technologiques ayant révolutionné la production de masse et les conditions de travail des employés. Gursky affirme :

I was looking for visual proof of what I thought would be antiseptic industrial zones. If these companies had been systematically documented one would have had the feeling one was back in the days of the Industrial Revolution. After this experience I realised that photography is no longer credible, and therefore found it that much easier to legitimise digital picture processing⁵.

⁵ Veit Gerner, *Andreas Gursky: Fotografien 1994-1998*, New York, Kunstmuseum Wolfsburg, 1998, p. VIII.

Alors que Gursky arrive à apporter des modifications à chaque élément compositionnel de la photographie, les technologies infographiques lui permettent de rehausser les qualités plastiques qu'il cherche à mettre en valeur⁶. Le rabattement de la perspective, la saturation des couleurs, le prélèvement et l'agencement d'éléments visuels ainsi que le retrait de composantes ne participant pas à la cohésion de l'image sont différents moyens techniques et formels permettant d'élaborer l'image voulue. Comme nous l'avons précédemment mentionné, Andreas Gursky repère dans le monde réel des lieux et des infrastructures dont la disposition et les propriétés physiques offrent une appréhension ordonnée du réel. Les superpositions de plans horizontaux et les arrangements orthogonaux sont des caractéristiques formelles qui, bien qu'elles mettent en évidence l'autonomie de l'œuvre, tirent leurs origines des lieux où la prise de vue est réalisée. Les retouches numériques sont indispensables puisqu'elles permettent de rehausser ces caractéristiques architecturales. Les altérations apportées consistent par exemple à subtiliser des détails contingents, à saturer des couleurs, à assombrir des zones de la composition ou à modifier la perspective pour en proposer une meilleure lisibilité⁷.

Si l'usage des technologies infographiques rend possible le remaniement de la moindre unité formelle de l'image, il pourrait sembler justifié d'affirmer que le contenu référentiel de l'image ne renvoie plus à des lieux réels. Dans un ouvrage consacré aux pratiques photographiques contemporaines, Michael Fried commente l'emploi des technologies numériques dans le travail d'Andreas Gursky. Il soutient que les œuvres de

⁶ Le photographe allemand affirme à cet égard : « A visual structure appears to dominate the real events shown in my pictures. I subjugate the real situation to my artistic concept of the picture. » *ibid*, p. VIII.

⁷ Ruth Dusseault écrit : « In his landscapes, you can see the world better than if you were standing in the place itself. At first, he tweaked the images just to simplify, to clean them up. Then he began to sharpen selected pixels, saturate hues, deepen shadows and brighten highlights. Now he cuts and pastes and occasionally executes fullblown fiction. He has perfected methods for presenting a density of information that would otherwise be overwhelming. Because we see it in an ordered composition without interference or visual noise, its complexity is not repelling. The pictures are easy on the eyes. » Ruth Dusseault, « People in Place, The Photographs of Andreas Gursky », dans *Art Papers Magazine*, septembre-octobre 2001, p. 26.

l'artiste allemand ne représentent pas intégralement les sujets tels qu'ils sont photographiés à la prise de vue. Il écrit à ce sujet :

[...] the resulting images are intrinsically not, at least not in their entirety, the record of anything that could have been seen in the real world by a human observer or indeed a mechanical recording instrument⁸.

Les retouches informatiques ne peuvent constituer à elles seules l'exemplarité de la démarche du photographe allemand. Les milieux de la publicité ou de la publication en font un usage constant. Chez Andreas Gursky, les ajustements apportés par les logiciels numériques contribuent dans un premier temps à transformer la représentation du réel tout en permettant paradoxalement une meilleure lisibilité de son contenu référentiel. Nous tenterons de démontrer que les images retravaillées numériquement par Andreas Gursky préservent les principales caractéristiques constitutives des lieux initialement photographiés par l'artiste. Un texte nous permettra d'expliquer la valeur référentielle de la photographie numérique. «La retouche numérique à l'index, pour une phénoménologie de la photographie»⁹ de Tom Gunning sera considéré. La lecture de cet essai nous permettra de résumer les propriétés de la photographie numérique et d'éclaircir les principales critiques qui lui sont adressées. Malgré les différences qui distinguent la pratique numérique de la pratique argentique, l'auteur affirme que la photographie numérique implique un lien indiciel avec le réel. Ensuite il démontre que celle-ci présente une qualité descriptive analogue à celle observée dans une photographie argentique. Si l'image numérique suscite des questionnements quant à sa véracité, l'émergence du numérique permet de revoir les soubassements de la notion d'indice pour en rejeter définitivement la valeur objective. L'analyse de Gunning contribue par le fait même à dissoudre toute dichotomie pouvant opposer la virtualité de l'enregistrement numérique à l'empreinte physique de l'émulsion argentique.

⁸ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 166.

⁹ Tom Gunning, «La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie» dans *Études photographiques*, no. 19, décembre 2006, p. 96-119.

3.1.2 Photographie numérique et enregistrement indiciel

En comparant les caractéristiques propres aux procédés argentiques et numériques, l'image digitale questionne le rapport de contiguïté physique sur lequel la notion d'indice trouve les fondements de son argumentation. Pour résumer ce concept qui fut largement traité dans l'histoire de la photographie, l'indicialité photographique implique un principe de causalité direct entre un objet tangible et sa représentation. Alors que le support photosensible réagit à son exposition à la lumière, les objets captés par le dispositif focal de l'appareil laissent une trace physique sur la surface de l'émulsion¹⁰. Le passage de l'empreinte argentique à la numérisation de l'image a pour incidence de reconsidérer les conditions physico-chimiques nécessaires à l'enregistrement de l'image. Les lignes, les formes, les couleurs et chacun des motifs constituent essentiellement de l'information encodée dans les circuits électroniques du support informatique. La matérialité de l'empreinte inscrite sur l'émulsion photographique est ainsi remplacée par la virtualité du support numérique¹¹. La virtualité de l'image numérique et la possibilité de modifier son contenu sont à l'origine des principales critiques adressées à l'endroit de la numérisation du médium photographique. Alors que le contenu figuratif de la représentation prend une forme virtuelle et que les altérations apportées à son contenu peuvent être facilement dissimulées, plus rien ne garantit l'authenticité de ce qui est représenté. De cette façon, la contiguïté physique présumée par la nature indicielle de la photographie est remise en question. Une affirmation d'André Rouillé résume bien le problème. Il mentionne :

¹⁰ Parmi les références les plus connues traitant de la notion d'indice, l'explication de Rosalind Krauss demeure l'une des plus citées. Elle écrit : «Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle.» Rosalind Krauss, «Notes sur l'index» dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, traduction de Jean-Pierre Criqui, p. 69.

¹¹ Edmond Couchot écrit à ce sujet : «[l'image numérisée] est un espace sans lieu déterminé, sans substrat matériel [...] un espace sans *topos*, où toutes les dimensions, toutes les lois d'associations, de déplacements, de translations, de projections, toutes les topologies, sont théoriquement possibles: c'est un espace utopique.» Edmond Couchot, *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 137.

C'est par cette rupture du lien physique et énergétique que la photographie numérique se distingue fondamentalement de la photographie argentique et que s'effondre le régime de vérité que celle-ci soutenait¹².

La pratique photographique chez Andreas Gursky sous-entend un rapport indiciel avec le monde tangible malgré la numérisation de l'enregistrement photographique et les altérations apportées à son contenu descriptif. À cet égard, les images numériques qu'il réalise résultent de nouveaux paramètres technologiques mais proposent toujours un rapport causal avec les sujets qu'elle représente. Tom Gunning affirme dans cet ordre d'idée que la nature indicielle de la photographie numérique ne peut être réfutée. Le transfert de l'image en données chiffrées est une considération technologique qui a trait à son mode d'enregistrement et ne peut la priver de son caractère indiciel. Gunning soutient ainsi qu'il est impossible d'établir une opposition dichotomique entre la virtualité de l'imagerie numérique et le concept d'indice. À cet égard, il rappelle que tout rapport indiciel ne doit pas nécessairement proposer une similitude visuelle avec son objet et qu'il serait erroné de limiter l'indicialité à la pratique photographique traditionnelle. L'auteur mentionne à ce sujet :

Un indice n'a nul besoin [...] de ressembler à ce qu'il représente. [...] Les rangées de données numériques produites par un appareil numérique comme l'image d'une photo argentique sont déterminées de façon indicielle par des objets extérieurs à l'appareil¹³.

La photographie numérique est ainsi toujours tributaire de l'existence préalable de sujets tangibles devant l'objectif de l'appareil. Les conditions régissant la réalisation d'une photographie sont à cet égard comparables, que les procédés soient argentiques ou numériques. À cet égard, la réalisation des photographies numériques de Gursky implique des conditions de prise de vue similaires à celles pratiquées dans la photographie traditionnelle. Techniquement, les images initialement obtenues lors des prises de vue sont des négatifs développés chimiquement à l'aide de procédés conventionnels. La numérisation des émulsions chromogènes permet ensuite de transférer le contenu visuel des clichés sur un

¹² André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 615.

¹³ Tom Gunning, «La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie» *loc. cit.*, p. 99.

support informatique, rendant possible le remaniement de l'image par l'usage des logiciels infographiques. Lorsque les altérations formelles sont complétées, le contenu visuel encodé est transféré sur un négatif pour être finalement tiré en chambre noire. L'image obtenue se caractérise conséquemment par le grain de l'émulsion photographique et par la texture du papier utilisé. À l'égard des méthodes adoptées par Andreas Gursky, Peter Galassi écrit :

The goal [...] is to frame our response to the image within the culture of photography, and so to draw upon photography's histories and habits, its deep-seated associations and visceral intuitions¹⁴.

Ainsi, l'image obtenue reproduit parfaitement les caractéristiques visuelles du rendu photographique. Steven Skopik écrit : «The digital picture productively *mimics* the indexical photograph, in a unanticipated manner, ensuring the latter's continued primacy as a vital aesthetic form¹⁵.» L'observateur dispose conséquemment de peu d'indications pouvant lui permettre de déceler dans l'image des signes témoignant la nature virtuelle de son mode de production. Aussi hybride que puisse être la pratique photographique d'Andreas Gursky, ses œuvres convoquent les procédures techniques et les conditions matérielles de la photographie orthodoxe. Bien qu'une explication aussi pragmatique des procédures utilisées par l'artiste allemand n'explique en rien les traits essentiels de sa démarche, elle permet de comprendre comment un éventuel spectateur n'appréhende pas la représentation comme une œuvre infographique mais comme un tirage chromogène.

3.1.3 La vraisemblance comme valeur référentielle dans les œuvres d'Andreas Gursky

La valeur référentielle des œuvres d'Andreas Gursky ne résulte pas de leur faculté à reproduire systématiquement le réel mais du réalisme avec lequel l'état des lieux semble être représenté. En ne pouvant discerner les éléments modifiés dans ses photographies, seule la crédibilité de l'image semble garantir la valeur référentielle de celle-ci. Bien qu'il soit

¹⁴ Peter Galassi, «Gursky's World» *op. cit.*, p. 39.

¹⁵ Steven Skopik, «Digital Photography : Truth, Meaning, Aesthetics» dans *History of Photography*, vol. 27, no. 3, automne 2003, p. 270.

justifié d'affirmer que la numérisation de l'image et l'usage des logiciels infographiques rejettent tout rapport de transparence entre l'objet photographié et sa représentation, cette disparité est un problème qui n'est pas attribuable exclusivement à la pratique photographique digitale¹⁶. En argentique comme en numérique, la lumière qui entre par l'objectif n'agit pas directement sur l'émulsion photographique. La longueur focale de l'objectif, la vitesse d'obturation et les procédés de développement de l'épreuve sont tous des phases intermédiaires entre l'objet visé et son inscription graphique. Selon Tom Gunning, la valeur référentielle de la photographie doit conséquemment être expliquée en dehors de son lien indiciel avec le réel.

On ne juge pas si une photographie est bonne [...] simplement en fonction de son fondement indiciel [...] mais de la ressemblance qu'on lui trouve avec son sujet. [...] Alors que la relation indicielle tend à unir la photographie à son référent, nous devons reconnaître l'image pour pouvoir l'identifier comme une représentation du référent. Ce qui implique plus qu'une simple indicialité¹⁷.

Malgré la planéité du support photographique, l'immobilité du mouvement et l'organisation orthogonale de l'espace, l'observateur y reconnaît le contenu référentiel. Celui-ci est intuitivement identifié sans que les propriétés matérielles ou formelles du support photographique ne viennent interrompre l'appréhension de l'image. Cette impression d'immédiateté est l'une des principales particularités de la photographie, qu'elle soit argentique ou numérique. Ce dénominateur commun constitue à cet égard la principale considération à partir de laquelle Tom Gunning expose la valeur représentative du médium photographique. Il avance à cet égard :

¹⁶ André Gunthert écrit à cet égard : « Il n'était pas besoin d'attendre l'avènement de la photographie numérique pour constater les défauts de l'approche indicielle. Pourtant, elle est demeurée à l'abri des critiques jusqu'à ce moment. C'est bel et bien la pratique numérique qui a fait apparaître sa principale faiblesse : sa caractérisation ontologique de la photographie. » André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique » dans *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, sous la direction de Giovanni Careri, Paris, Archibooks, 2008, p. 90.

¹⁷ Tom Gunning, « La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie », *loc. cit.*, p. 100.

Je ne suis pas certain que l'explication indicielle s'applique totalement à la fascination exercée par l'image photographique, à ce sentiment de richesse perceptuelle et d'infinité de détails qui nous frappe plus directement que dans toute autre forme de représentation. Face à une photographie, je ne fonde pas tant mon jugement sur ce que je sais de son mode de production que je n'investis immédiatement son image et la reconnais¹⁸.

L'aptitude à reconnaître le contenu figuratif de l'image photographique ne dépend pas exclusivement de la connaissance que le spectateur peut avoir des conditions techniques du médium. Gunning souligne l'inclinaison de tout individu à reconnaître dans l'image une évocation du réel plus crédible que celles proposées par les autres pratiques artistiques. Le vocabulaire utilisé dans son texte met l'accent sur les habitudes perceptuelles du spectateur devant une représentation photographique. L'auteur traite à cet égard de notre «confiance dans les images photographiques», de ce «sentiment de richesse perceptuelle», de l'«impression de richesse visuelle» ou d'«impression d'enregistrement exact». Soutenant que «le plaisir apporté par l'illusion visuelle peut jouer un rôle aussi important que l'indicialité»¹⁹, Tom Gunning favorise une approche phénoménologique. Toute dichotomie opposant le vrai du faux est dissoute. Seuls la vraisemblance de l'image et l'investissement du spectateur dans celle-ci permettent de mettre en lumière la singularité du médium photographique.

La teneur référentielle des œuvres d'Andreas Gursky non seulement à partir de leurs rapports de contiguïté avec les sujets photographiés mais essentiellement en considérant le rapport de ressemblance que l'observateur perçoit²⁰. Si le traitement numérique de ses

¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹ *Ibid.*, p. 113–118.

²⁰ Commentant l'œuvre photographique d'Andreas Gursky et de Massimo Vitali, Whitney Davis soutient pour sa part que malgré les modifications infographiques auxquelles leurs œuvres photographiques sont soumises, celles-ci permettent une lecture descriptive des sujets représentés. Elle écrit : «No matter how much digitization the works do or do not deploy, the pictures remain continuously correlated [...] with the "digital" identity of the objective correlate. Among other things, this correlation permits the specificity and individuality of the depicted social units [...] to remain visible [...]» Whitney Davis, «How to Make Analogies in a Digital Age», dans *October*, no. 117, été 2006, p. 91.

compositions photographiques contribue à mettre en évidence leur autonomie plastique, elles ne réduisent pas pour autant l'organisation schématique de celles-ci à une pure abstraction. Bien que ses compositions incitent le spectateur à percevoir la structure de ses éléments plastiques, leur contenu référentiel préserve le caractère reconnaissable des lieux où les prises de vues sont réalisées. Comme l'écrit Mirjam Schaub : «Gursky's images are specific without being real and ideal, or abstract. In this manner the artist creates a "probable" image that forms a whole yet retains many discernable aspects²¹.» Malgré les nombreuses modifications apportées à l'organisation formelle de ses photographies, celles-ci persistent à proposer une représentation plausible et descriptive des lieux photographiés par l'artiste. Nous avons précédemment postulé que l'inclinaison du spectateur à identifier dans l'image le sujet représenté dépend de ce qui reste de son caractère reconnaissable. Dans le même ordre d'idée, Andreas Gursky apporte au contenu schématique de la représentation une série d'altérations tout en préservant les principales particularités physiques des édifications photographiées. Bien que l'imagerie virtuelle assume pleinement une rupture de son lien physique avec son référent, la photographie obtenue présente les mêmes particularités visuelles qu'un tirage argentique traditionnel. Parmi celles-ci, la ressemblance que le contenu figuratif entretient avec son référent et la précision descriptive accordée à ses éléments figuratifs peuvent être considérées comme ses principales caractéristiques. Qu'elle résulte de procédés numériques ou argentiques, le mode de lecture que la représentation photographique suscite devient plus important que son mode de production.

3.2 La richesse descriptive de la représentation photographique comme condition essentielle de sa vraisemblance

Nous tenterons à présent de démontrer en quoi la richesse descriptive des œuvres photographiques d'Andreas Gursky est une condition essentielle à leur valeur référentielle. Malgré les altérations apportées à ses photographies, celles-ci représentent une quantité

²¹Mirjam Schaub, «The Periphery of Democracy, Brasilia, Plenarsaal (Brasilia, Plenary Hall II), 1994» dans *Andreas Gursky Architecture*, catalogue d'exposition (Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 11 mai-7 septembre 2008), Darmstadt, Mathildenhöhe, 2008, p. 42.

considérable d'éléments contextuels. Dans cet ordre d'idée, nous expliquerons en quoi l'observation des œuvres de Gursky est axée sur l'examen de chaque élément constitutif de la composition. Les procédures techniques employées par l'artiste, les arrangements compositionnels de ses œuvres comme le format de celles-ci seront considérés.

3.2.1 Caractéristiques formelles et procédures de prises de vue

Les procédures de prises de vues et les caractéristiques formelles des photographies d'Andreas Gursky accordent une importance prédominante à l'acuité descriptive. À cet égard, l'accent porté sur la reproduction de chaque détail s'élabore en dépit des altérations apportées à la représentation de l'espace. Les compositions intégrales nécessitent généralement le montage numérique de plusieurs prises de vue. À cet égard, Gursky photographie différentes parties d'un lieu individuellement pour ensuite synthétiser les images à l'intérieur d'une seule composition. La précision focale allouée à chaque objet photographié s'en trouve ainsi optimisée. Ce moyen d'ordre technique permettant d'améliorer la précision de l'image altère néanmoins la représentation de l'espace. En déplaçant son appareil et en effectuant plusieurs cadrages, l'image finale contient une multitude de vues et prive la composition d'un point de fuite unique. Afin d'assembler plusieurs images sans que les raccords ne soient perceptibles, il est nécessaire que l'arrangement compositionnel des différentes prises de vue soit analogue. Nous avons déjà mentionné que les arrangements linéaires quadrillés, les *all over* comme la frontalité des cadrages ont pour incidence de rabattre la représentation de l'espace. Ces caractéristiques permettent à la fois de greffer sur un même plan différentes images dont les lignes de fuite et l'organisation spatiale ne présentent pas de trop grandes divergences. Ces considérations techniques permettent de mieux comprendre comment les procédés nécessaires à l'optimisation descriptive des œuvres d'Andreas Gursky entraînent une remise en question de leur configuration spatiale. Dans son texte «L'appareil perspectif et sa légitimité», Éric Valette analyse les nouveaux dispositifs techniques offerts en photographie numérique pour démontrer en quoi ils altèrent la représentation de la perspective. L'auteur soutient que le réalisme des œuvres de l'artiste allemand relève davantage de leur richesse descriptive que du réalisme de leur représentation spatiale. Il écrit :

[...] on peut considérer sa démarche comme une voie ouverte vers de nouveaux usages représentationnels : la quantité des informations fournies par l'image numérique deviendrait alors le nouvel ancrage de son caractère représentationnel, succédant à la forme perspective et à la propriété indicielle de la photographie argentique²².

En réalisant des compositions qui contiennent rarement une ligne d'horizon, l'arrangement compositionnel des œuvres d'Andreas Gursky suggère rarement un point focalisateur sur lequel le spectateur peut arrêter son observation. Cette stratégie prive l'organisation compositionnelle de l'œuvre d'un point de fuite unique et sollicite le regard à scruter l'ensemble de la surface photographique. De plus, les contenus référentiels privilégiés par l'artiste allemand ne proposent aucun contenu narratif pouvant constituer à lui seul l'intérêt de la composition. Dans ce *all over* qui ne propose aucune hiérarchie, le regard est amené à parachever continuellement le contenu figuratif de la composition sans pouvoir y désigner un élément prépondérant. Aucune composante figurative, aucune stratégie compositionnelle et aucun élément narratif ne peuvent orienter le regard du spectateur vers un espace de la composition plutôt qu'à un autre. Selon Éric Valette :

La perte de réalisme entraînée par la modification du code représentationnel habituel est contrebalancée par la somme colossale de détails, la quantité d'informations fournies aux spectateurs²³.

Ces propos rejoignent ceux de Tom Gunning qui considère la richesse descriptive d'une photographie comme l'une des principales caractéristiques du médium photographique. L'auteur affirme :

[...] je préfère m'intéresser à l'impression de richesse visuelle quasiment inépuisable de la photographie, combinée avec une impression de manque de sélectivité. La photographie semble partager la complexité de son sujet, en saisir tous les détails, y compris ceux que nous pourrions ne pas remarquer par nous-mêmes²⁴.

²²Éric Valette, «L'appareil perspectif et sa légitimité», dans Pierre-Damien Huyghe (dir. publ.), *Le temps des appareils*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 254.

²³ *Ibid.*, p. 253.

²⁴Tom Gunning, «La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie», *loc. cit.*, p. 115.

Gunning écrit par la suite : «C'est la résistance de la photographie à la signification, son "bruit" superflu, qui en caractérise le réalisme aussi bien que l'impression d'unicité et de contingence²⁵.» Cette caractéristique suscite une expérience perceptuelle propre à toute représentation photographique, qu'elle soit numérique ou non. En optimisant la qualité descriptive des œuvres d'Andreas Gursky, la possibilité de scruter le contenu référentiel de la composition dans le moindre détail renforce l'impression que le réel se donne au spectateur.

3.2.2 Richesse descriptive et expérience du spectateur

L'observation parcellaire du réel est favorisée par les grands formats généralement attribués à ce type d'œuvres. Une représentation qui occupe une plus grande superficie augmente la quantité de détails que le spectateur est en mesure de discerner et permet à ce dernier de porter une attention plus soutenue à chaque composante de la composition. Les différentes composantes figuratives décrivant les lieux photographiés s'étendent sur une superficie qui dépasse le champ visuel du spectateur. Les dimensions du support photographique ralentissent conséquemment le temps nécessaire à la compréhension de l'œuvre. En agrandissant le format de la représentation photographique, les détails les plus infimes deviennent perceptibles. De cette façon, la valeur descriptive des œuvres de Gursky est optimisée par une plus grande quantité d'informations visuelles. Or, l'observation de tous les éléments figuratifs ne peut s'effectuer immédiatement. Le spectateur doit examiner séparément les différents segments de la composition. Un commentaire de Jean-François Chevrier démontre que ce constat est l'une des premières questions suscitées par l'accroissement des formats photographiques. Il soutient : «Il s'agit d'utiliser le tableau pour réactiver une pensée du fragment, de l'ouvert et de la contradiction, et non l'utopie d'un ordre complet ou systématique²⁶.» Le sens de l'œuvre photographique n'est donc pas donné;

²⁵ *Ibid.*, p. 115.

²⁶ Jean-François Chevrier, «Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie», dans *Photo-kunst arbeiten aus 150 jahren = du XXeme au XIXeme siecle, aller et retour*, op. cit., p. 53.

il doit être reconstitué par le spectateur qui observe individuellement les différentes parties de la composition.

Paris Montparnasse (Figure 1.6) est l'une des principales œuvres d'Andreas Gursky démontrant par quels moyens les retouches numériques et le format contribuent à affirmer la qualité descriptive de l'image photographique. Comme nous l'avons précédemment observé, l'œuvre représente un immeuble à logements dans une composition frontale. Or, l'intégralité avec laquelle le cadrage englobe l'ensemble des lieux ne pourrait aucunement résulter d'une seule prise de vue. Lors de l'enregistrement photographique, Gursky réalise initialement deux clichés en positionnant son appareil dans l'atrium de l'immeuble situé en face du complexe immobilier. La partie gauche de l'immeuble est ainsi photographiée séparément de la partie droite. À l'aide des technologies infographiques, les deux images sont numériquement jointes pour créer une seule composition dans laquelle l'ensemble de l'habitation est représenté dans les moindres détails. Cette procédure permet à la fois d'accentuer la frontalité de la composition et de ramener tous les éléments plastiques sur un même plan bidimensionnel. Comme nous l'avons expliqué, ce travail d'esthétisation contribue à mettre en évidence la disposition orthogonale de la photographie. En dehors de ces considérations esthétiques, le travail de schématisation opéré par Andreas Gursky permet de faire ressortir les principes architecturaux qui régissent la structure de la façade et de saisir un maximum d'informations visuelles. Ralf Beil écrit à cet égard :

[...] the architecture of the facade [...] is highlighted and becomes more legible than ever possible in reality. Passers-by cannot get this long shot frontal view, as it would be blocked by the dense, extremely closed buildings on the opposite side of the street; it thus exists only in Andreas Gursky's pictorial reality²⁷.

L'arrangement quadrillé qui subordonne la répartition des appartements, la planéité de la façade et la proximité des fenêtres sont tous des caractéristiques structurelles qui distinguent le complexe immobilier. Bien que la représentation résulte d'un travail d'infographie numérique, l'image reconfigurée évoque de façon intelligible la disposition architectonique

²⁷ Ralf Beil, «Just what is it that make Gursky's photos so different, so appealing? On Andreas Gursky's pictorial strategy and the emblematic nature of his architectural photographs», dans *Andreas Gursky : Architecture, op. cit.*, p. 10.

de l'immeuble. Ainsi, l'arrangement quadrillé contribuant à mettre en valeur l'autonomie plastique de la composition illustre de façon plausible la constitution des lieux représentés.

Une observation minutieuse du contenu figuratif de la photographie conduit le spectateur à déceler une multitude de détails et à déchiffrer de façon plus exhaustive le contenu descriptif de la représentation. Les détails contenus dans la composition représentent des éléments contextuels du lieu où la prise de vue est réalisée. En remarquant dans l'image une femme située au bord d'une fenêtre, une lampe déposée sur un bureau ou des livres rangés sur un meuble, l'observateur discerne divers objets faisant partie intégrante de la vie quotidienne des résidents de l'immeuble. Malgré la forte abstraction formelle à laquelle répond l'organisation compositionnelle de l'image, les différentes parcelles de celle-ci représentent des réalités tangibles saisies lors de l'enregistrement photographique. Ces éléments figuratifs qui présentent une forte ressemblance avec les objets auxquels ils réfèrent empêchent le contenu formel de l'œuvre de se réduire à une pure abstraction formelle. La précision focale attribuée aux motifs ne se veut pas garante d'objectivité. Néanmoins, la richesse perceptuelle de *Paris Montparnasse* engage un mode de lecture de l'image où le spectateur est conduit à déchiffrer son contenu figuratif. Nous avons précédemment expliqué que la réalisation de toute représentation photographique nécessite un travail de formalisation de la part de son auteur. Le sens attribué à la représentation photographique résulte comparativement d'un travail de construction opéré par l'individu qui observe la représentation. Jacinto Lageira soutient que l'accroissement des dimensions des œuvres d'Andreas Gursky «pousse le spectateur à opérer une adaptation corporelle et une accommodation visuelle, à circonscrire des détails ou des fragments qu'il réassemble perceptuellement et mentalement²⁸». Chaque composante figurative représente avec précision un objet concret capté par l'appareil lors de la prise de vue et contribue à accentuer l'effet de réel associé à la représentation photographique. En décelant des informations caractérisant les lieux, l'impression «d'enregistrement exact» et de «richesse perceptuelle» telle que formulée par Tom Gunning s'en trouve réactualisée.

²⁸ Jacinto Lageira, «Infime, immense, infime», *Andreas Gursky, op. cit.*, p. 30.

Conclusion

Les arguments articulés dans ce chapitre peuvent être résumés en trois points. Les procédures numériques employées par Andreas Gursky maintiennent un rapport indiciel avec le réel. L'image obtenue des modifications numériques propose une image vraisemblable et crédible des sujets représentés. Chaque détail reproduit avec acuité témoigne du contexte quotidien où la prise de vue est réalisée. Ainsi, les œuvres de Gursky ne reproduisent pas les choses telles qu'elles ont existé à un moment précis. Elles mettent plutôt en image des situations telles qu'elles pourraient se dérouler dans le quotidien. Si la numérisation de l'enregistrement photographique questionne la nature indicielle du médium, la synthèse numérique permet d'optimiser la précision et la quantité d'informations représentées. L'assemblage de prises de vue ne sert pas ainsi à fausser la représentation du monde mais à multiplier les données visuelles et les informations illustrant le contexte dans lequel les photographies sont initialement réalisées. La nature indicielle du médium demeure ainsi essentielle à la pratique photographique malgré les transformations auxquelles l'image est soumise. Chaque composante de la composition a pour effet de renforcer l'impression que le réel est minutieusement représenté. Le rapport causal entretenu entre les sujets photographiés et les éléments visuels de l'image est ainsi préservé. Beate Söntgen écrit à ce sujet :

[...] despite the technological capabilities of image processing the photographs also testify to the fact that the medium still hasn't quite shed the impression of a true, indexical rendition of the world, conforming that "that-has-been"²⁹.

Le travail de Gursky consiste à intégrer dans l'image des éléments constitutifs qui permettent d'associer leurs contenus référentiels à des situations réelles et concrètes. Thomas Weski affirme : «The works are fictions based upon facts. Statement and proposition,

²⁹ Beate Söntgen, «On the Edges of the Event : Echoes of the Nineteenth Century in Andreas Gursky's Series» dans *Andreas Gursky*, Essais par Bernhard Mendes Bürgi Beate Söntgen et Nina Zimmer, catalogue d'exposition (Basel, Kunstmuseum Basel, 20 octobre 2007- 24 février 2008) Basel, Kunstmuseum, c2007, p. 55.

representation and idea are united thus in one image³⁰.» La mise à distance du réel telle que proposée par Andreas Gursky ne consiste pas ainsi à nier la valeur informative de la représentation photographique. En rassemblant une multitude d'instantanés photographiés séparément, les œuvres de Gursky ne représentent pas un événement ponctuel. Néanmoins, cette procédure a pour principale fonction de reconstituer le contexte général des espaces photographiés. La précision optimale de ses photographies numériques démontre ainsi qu'une reconstruction de l'image photographique offre une meilleure appréhension du réel.

³⁰ Thomas Weski, «The Priviledged View» dans *Andreas Gursky*, sous la direction de Thomas Weski, catalogue d'exposition (Londres, Galerie Monika Sprüth Philomene Magers, 23 mars- 12 mai 2007 et New York, Galerie Matthew Marks, 4 mai- 30 juin 2007) Cologne, Snoeck, 2007, p. 19.

CONCLUSION

La remise en question de l'objectivité photographique ne peut suffire à expliquer le caractère exemplaire de la démarche théorique et esthétique d'Andreas Gursky. Plusieurs approches photographiques remettent en question la véracité du médium. Les mises en scènes de Cindy Sherman, les travaux de Thomas Ruff et ceux de Thomas Demand participent tous à une démarche conceptuelle qui consiste en partie à démontrer la facticité de l'image photographique. Les œuvres d'Andreas Gursky ont la particularité de réviser les présupposés de l'objectivité du médium en proposant une appréhension optimale du réel. L'artiste allemand se distingue ainsi en questionnant un registre stylistique généralement associé à l'authentification du réel. En déconstruisant les codes stylistiques de l'esthétique documentaire, ses œuvres nous rappellent à leur façon que toute représentation photographique ne reproduit pas la réalité passivement mais impose une structure à sa représentation. Les schématisations linéaires et les arrangements géométriques sont une manière de le démontrer. Le spectateur observe ainsi une représentation structurée et détaillée du monde en tenant compte que son optimisation résulte essentiellement d'un travail de formalisation. Ainsi, toute forme de dichotomie est inefficace afin de comprendre les œuvres d'Andreas Gursky. La valeur référentielle de ses photographies ne peut être expliquée en opposant les notions de vrai et de faux, d'authentique et de fabriqué ou d'objectif et de subjectif.

Affirmer que l'approche conceptuelle de l'artiste allemand réfute définitivement la valeur informative du médium nous aurait guidé vers une fausse piste de recherche. L'intérêt accordé à l'intelligibilité des œuvres photographiques de Gursky nous permet d'ailleurs d'éviter les principaux lieux communs généralement attribuables à sa démarche conceptuelle¹. À cet égard, l'attention portée à la schématisation plastique de ses

¹ Les expositions collectives auxquelles Andreas Gursky participe témoignent d'ailleurs de l'accent que la critique en général met sur la réfutation de l'objectivité photographique. Voir *Cruel and Tender: the Real in the Twentieth-Century Photograph*, sous la direction d'Emma Dexter et Thomas

compositions et son usage répété des technologies numériques conduisent plusieurs critiques à situer sa démarche parmi celle d'artistes qui réfutent la véracité du médium photographique. Il est vrai que les œuvres d'Andreas Gursky questionnent l'objectivité photographique. Néanmoins, ses stratégies permettant de mettre en valeur l'autonomie plastique du support photographique n'ont pas pour objet de dissoudre leur contenu référentiel. Elles servent plutôt à exposer les mécanismes par lesquels le réel est configuré par le médium et à démontrer que l'espace photographique impose un mode de vision distinct de celui de l'être humain. Ce n'est qu'en tenant compte de cet écart qu'il devient possible de réaliser une représentation intelligible du monde. L'intention de Gursky est de prendre ainsi connaissance des traits distinctifs et des limites imposées par le médium pour ensuite établir la valeur référentielle de la représentation photographique sur de nouvelles bases.

De la prise de vue au contexte de réception de l'œuvre, son travail nous incite à reconsidérer les rapports entretenus entre le réel appréhendé, sa configuration photographique et l'expérience visuelle du spectateur. Le repérage de lieux qui répondent à une structure, l'abstraction schématique de la composition comme la monumentalité du support photographique contribuent tous à mettre à distance les contenus référentiels. Gursky affirme : «J'explore le processus de la fabrication des images et la façon dont les images fonctionnent et je me demande s'il serait possible de s'éloigner des contenus visuels concrets².» La remise en question de l'esthétique documentaire constitue à cet égard une piste permettant de comprendre par quelles stratégies il investit les conditions et les paramètres à partir desquels la représentation de la réalité est formalisée. L'attention portée à l'autonomie plastique de ses œuvres contribue dans un même ordre d'idée à présenter le support photographique comme un objet autonome. Comme l'écrit Mirjam Wittmann :

Weski, catalogue d'exposition (Londres, Galerie Tate, 5 juin- 7 septembre 2003) Londres, Tate, 2003, 287 p. Jean-François Chevrier et Thomas Weski, *Click Doubleclick : the Documentary Factor*, catalogue d'exposition (Munich, Haus der Kunst, 8 février- 23 avril 2006, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 21 juin- 27 août 2006) Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 319 p.

² Mirjam Wittmann, «Blow up : grand format et impact visuel.» dans *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 4 octobre 2008-4 janvier 2009) Munich, Schirmer/Mosel, 2008, p. 79.

En oscillant entre reconnaissance et abstraction, ses images exhortent le spectateur à regarder dans les marges du visible, à penser au-delà de ses habitudes de voir. Les représentations spatiales se trouvent mises en doute, tout comme la pratique actuelle de lecture des images³.

Les œuvres d'Andreas Gursky suscitent comme nous l'avons résumé deux modes de lecture. Elles donnent l'illusion que le réel est minutieusement restitué tout en interrogeant ses qualités formelles et son caractère artificiel. Cette particularité ne peut être exclusivement attribuable à ses œuvres. Afin d'expliquer le caractère exemplaire de son travail, il est pertinent de spécifier que les altérations apportées à la représentation du réel contribuent à construire une image intelligible du monde. La description d'éléments réels demeure ainsi l'une de ses principales préoccupations. Sa démarche implique toujours un rapport indiciel entre les composantes visuelles de l'image photographique et les objets tangibles auxquels elles réfèrent. La nécessité de repérer des lieux correspondant à un schème défini témoigne d'ailleurs du lien de contiguïté qui unit ses représentations à leurs référents. Malgré les assemblages d'images ou les retouches apportées à leur contenu référentiel, la multitude de détails visuels sous-entend l'existence préalable du monde tangible. Comme le rappelle Beate Sontgen : «les différentes parties assemblées [...] semblent témoigner du fait qu'il y avait quelque chose avant l'image.»⁴ Cette considération suggère que la précision descriptive de ses photographies tire son origine du réel et de la nature indicielle du médium.

Les remaniements formels rendus possibles par les logiciels infographiques ne servent pas dans l'œuvre d'Andreas Gursky à déformer le réel. Il s'agit plutôt d'un moyen permettant de rationaliser la représentation des sujets décrits. Les altérations apportées à l'image permettent de faire correspondre l'organisation plastique de la composition à l'arrangement qu'il veut imposer à la représentation du réel. Le soin que l'artiste porte à préserver les structures architectoniques des sujets représentés tout comme la précision focale accordée à la description de chaque détail confère à ses œuvres un réalisme convaincant.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ Beate Sontgen, «Le vertige des sens. Les images photographiques d'Andreas Gursky» dans *Objectivités : la photographie à Düsseldorf, op. cit.*, p. 285.

proposent un découpage géométrique lorsqu'elles sont appréhendées dans leur ensemble. Une observation d'un point de vue rapproché permet pour sa part de décortiquer le moindre détail constitutif de l'image. Cette possibilité d'appréhender la totalité et l'infime ne peut être concrétisée que par les retouches infographiques. Beate Sonten soutient :

Le montage n'est pas une manipulation de ce qui est représenté, ni une tentative de produire une image du monde qui à s'y tromper semblerait véridique mais qui serait falsifiée, fausse. C'est au contraire l'architecture du monde qui se révèle au montage : à travers des schémas visuels que le regard du photographe identifie dans la multiplicité du visible et donne à voir dans son image⁵.

Représenter le monde en recourant à un travail de reconstruction est d'autant plus justifiable que les œuvres de Gursky traitent généralement de registres thématiques qui ne pourraient être figurés par un simple document photographique. L'émergence de l'économie spéculative dans les marchés financiers ou la prolifération de produits de consommation à l'échelle internationale constituent quelques-uns des principaux rouages de la mondialisation. Les lieux fortement architecturés tels les lobbys d'hôtel, les grandes surfaces de supermarchés ou les complexes immobiliers ne permettent pas seulement de subordonner les compositions à des arrangements linéaires. Ces infrastructures sont les principaux lieux qui régissent la vie de l'être humain. Leur représentation permet de fournir une évocation générique de l'économie, la politique ou la consommation de masse. Pour reprendre les propos de Wittmann : «l'artiste [Andreas Gursky] ne crée [...] pas des mondes purement artificiels, mais il utilise la photographie numérique pour montrer comment notre réalité est conformée.»⁶ Cette «conformation» du réel est manifeste par la façon dont Gursky trouve dans le monde des infrastructures aux qualités architectoniques similaires. Les photographies d'Andreas Gursky n'expliquent pas de façon exhaustive les causes de la mondialisation. Son travail consiste plutôt à utiliser les moyens offerts par la photographie afin d'en dégager les principales «formes».⁷ Les marchés boursiers situés dans les villes de Chicago, de Tokyo ou

⁵ *Ibid.*, p. 285.

⁶ Mirjam Wittmann, «Blow up : grand format et impact visuel», dans *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, op. cit., p. 79.

⁷ Martin Hentschel écrit à ce propos : «He [Andreas Gursky] is [...] interested in keeping an eye on the totality of the world while recognizing what the language of the images can contribute to his understanding, and with this recognition construing how the individual image fits in [...]» Voir :

du Koweït comme les complexes immobiliers photographiés en Amérique et en Europe présentent tous des similitudes formelles. L'uniformisation des modes de vie à l'ère de la mondialisation est ainsi évoquée par les récurrences schématiques qui subordonnent les œuvres d'Andreas Gursky. En observant l'ensemble de son travail, les lieux photographiés par l'artiste répondent à des principes homogènes, standards et uniformes peu importe le continent où se déroulent les activités humaines⁸. Les lieux repérés par l'artiste, les caractéristiques formelles de ses photographies tout comme leur rigueur descriptive visent à rendre lisibles les réalités de notre époque. Les registres thématiques contenus dans ses œuvres sont représentés de façon métaphorique, chacune de ses compositions propose une vue intégrale des infrastructures et chaque constituante visuelle de l'image fournit une description détaillée des objets ou des individus représentés. Andreas Gursky emploie ainsi les moyens offerts par le médium photographique et les technologies numériques afin d'appréhender le monde dans sa totalité comme dans l'infime.

Martin Hentschel, «The Totality of the World, Viewed in its Component Forms, Andreas Gursky's Photographs 1980 to 2008» dans *Andreas Gursky, werke 80-08 / works 80-08*, catalogue d'exposition (Kunstmuseen Krefeld, Haus Lange und Haus Esters, 12 octobre 2008- 25 janvier 2009, Stockholm, Moderna museet, 21 février- 2 mai 2009, et Vancouver, Vancouver Art Gallery, 30 mai- 20 septembre 2009) Ostfildern, Allemagne, Hatje Cantz, 2008, p. 32.

⁸ Martin Hentschel écrit : «The morphological eye, which in principal makes itself felt in every one of Gursky's photographs, reveals his diagnostic potential precisely there where he brings seemingly heterogeneous subjects into formal congruence.» *ibid.*, p. 31-32.



Figure 1.1 Gursky, Andreas, *EM, Arena, Amsterdam I*, 2000, épreuve photographique chromogène, 276,2 x 206,3 cm

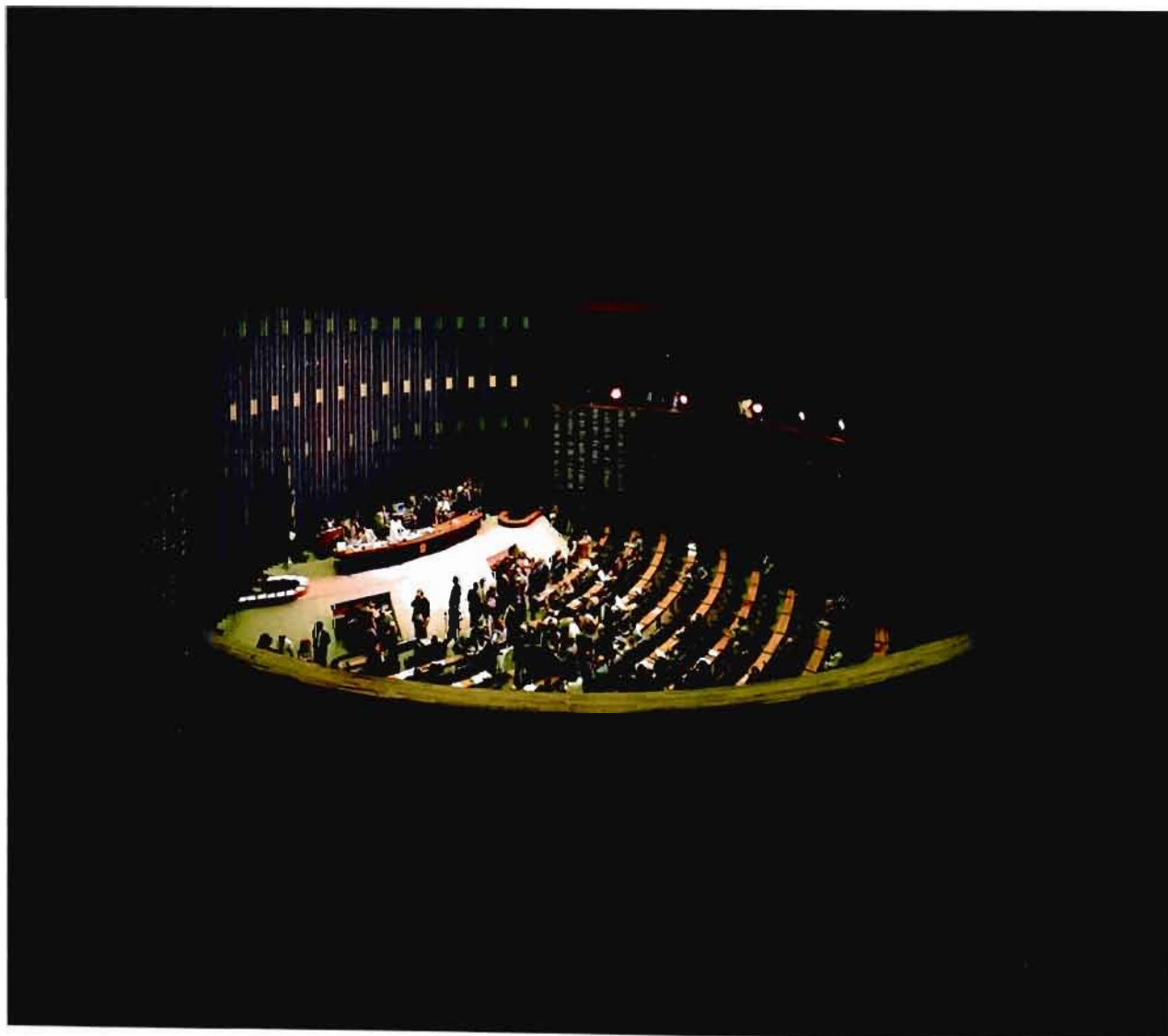


Figure 1.2 Gursky, Andreas, *Brasilia Plenary Hall II*, 1994, épreuve photographique chromogène, 186 x 226 cm



Figure 1.3 Gursky, Andreas, *Tokyo Stock Exchange*, 1990, épreuve photographique chromogène, 205 x 260,2 cm



Figure 1.4 Gursky, Andreas, *Chicago Board of Trade II*, 1999, épreuve photographique chromogène, 202,3 x 326 cm

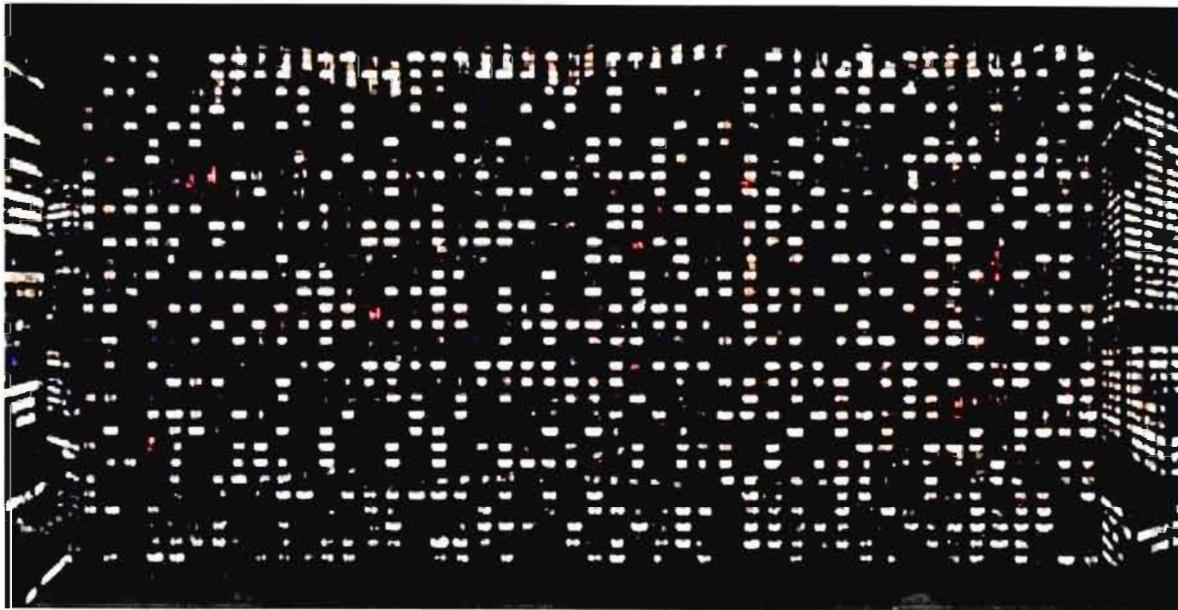


Figure 1.5 Gursky, Andreas, *Avenue of the Americas*, 2001, épreuve photographique chromogène, 206 x 356 cm



Figure 1.6 Gursky, Andreas, *Paris Montparnasse*, 1993, épreuve photographique chromogène, 207 x 422 cm

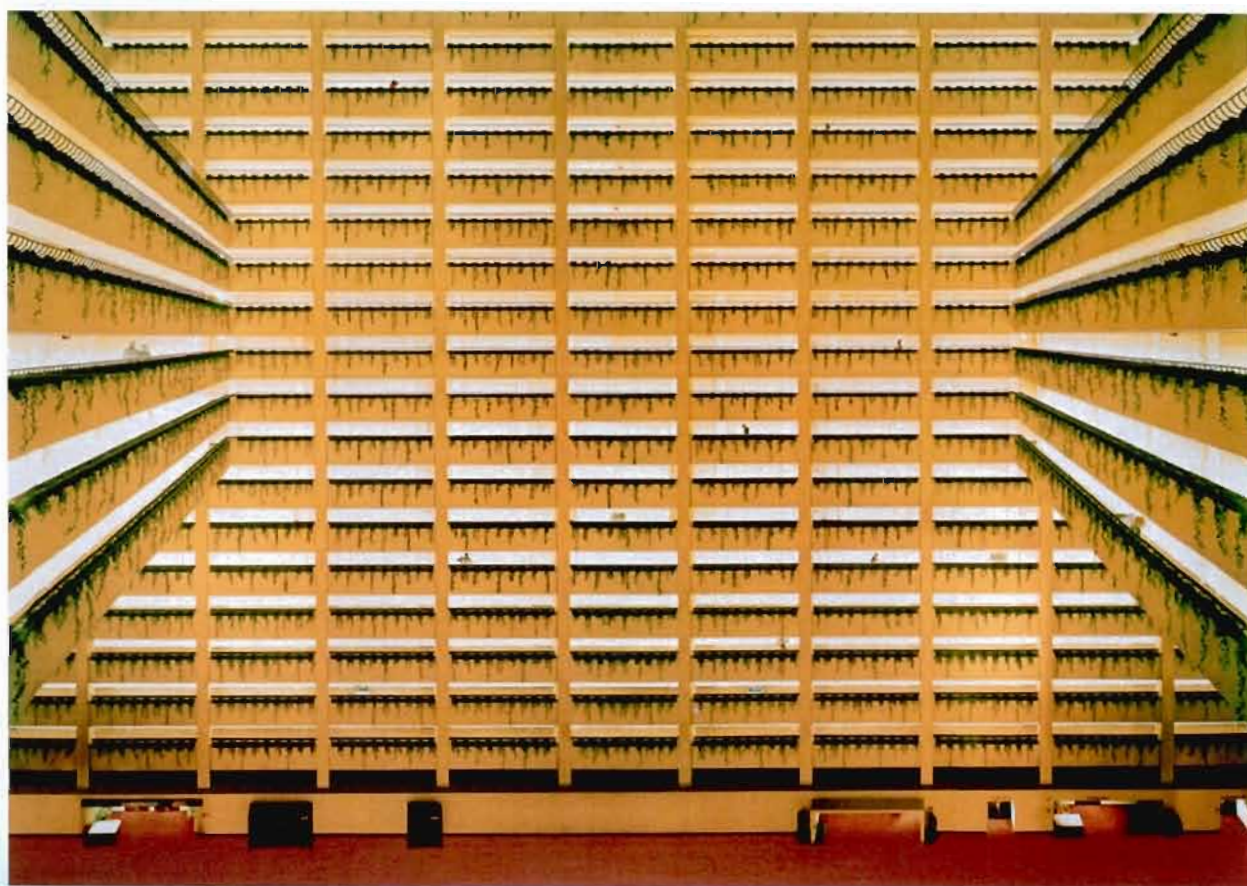


Figure 2.1 Gursky, Andreas, *Times Square*, 1997, épreuve photographique chromogène, 186 x 250,5 cm

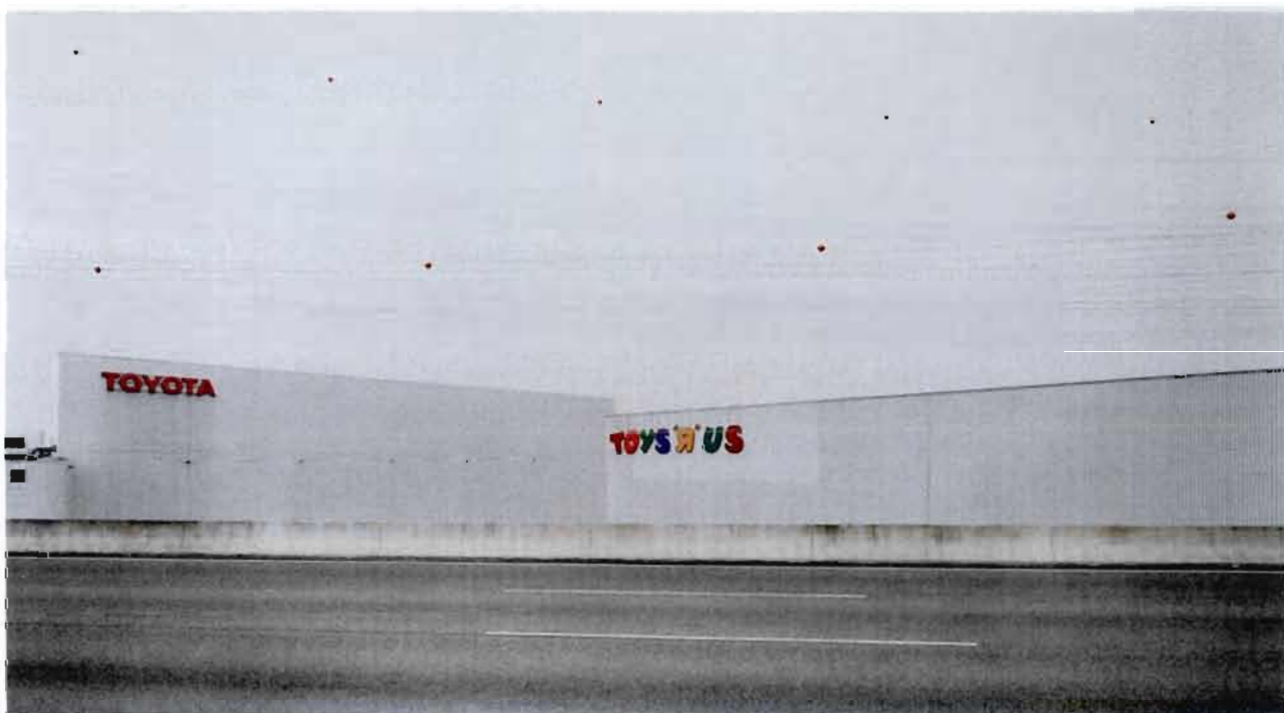


Figure 2.2 Gursky, Andreas, *Toys'R'Us*, 1999, épreuve photographique chromogène, 207,1 x 359,9 cm



Figure 2.3 Richter, Gerhard, *1024 Farben No.350-3 (1024 couleurs)*, 1973, Laque sur toile, 254 x 478 cm, Centre Georges Pompidou

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- Alpers, Svetlana, *The art of describing Dutch art in the seventeenth century*, Chicago : University of Chicago Press, 1983, 273 p.
- Becher, Bernd et Becher, Hilla. *Anonyme Skulpturen : Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf : Art Press Verlag, 1970, 107 p.
- _____. *Typologies*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press, c2004. 35 p.
- Bourguinat, Henri, *Les vertiges de la finance internationale*, Paris : Économica, 1987, 295 p.
- Blossfeldt, Karl. *Art forms in nature : examples from the plant world photographed direct from nature*, New York : E. Weyhe, 1929, 120 p.
- Chassey, Éric de. *Platitudes: une histoire de la photographie plate*, Paris : Éditions Gallimard, 2006, 246 p.
- Couchot, Edmond. *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, 271 p.
- Durand, Régis. *Disparité : essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, Éditions de la différence, 2002, 194 p.
- Eauclaire, Sally. *The New Color Photography*, New York, Abbeyville Press, c.1981, 287 p.
- Eskildsen, Ute. *Der Fotograf Otto Steinert*. Göttingen : Steidl, 1999. 240 p.
- Fried, Michael. *Why photography matters as art as never before*, New Haven : Yale University Press, c. 2008, 409 p.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, 467 p.
- Hays, Michael K. (dir. publ.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, MIT Press, c1998, 807 p.
- Huyghe, Pierre-Damien, *L'art au temps des appareils*, Paris : L'Harmattan, 2005, 299 p.
- Langford, Martha, *Portrait d'un malentendu, chroniques photographiques récentes*, Montréal : Dazibo, 1996, 94 p.

Lugon, Olivier, *La photographie en Allemagne anthologie de textes : (1919-1939)*, textes réunis et présentés par Olivier Lugon, traduction de François Mathieu, Nîmes : J. Chambon, 1997, 495 p.

_____. *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris : Macula, 2001, 397 p.

Lysardo-Dias, Dylia «Publicité et stéréotypes visuels» dans *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène, Tome 1, sous la direction d'Henri Boyer*, Paris : L'Harmattan, 2007, 1220 p.

Renger-Patzsch, Albert. *Die Welt ist schön*, Munich : Kurt Wolff Verlag, 1928, 100 p.

Roberts, John. *The art of interruption : realism, photography and the everyday*, Manchester : Manchester University Press, 1998, 241 p.

Rouillé, André, *La photographie, Entre document et art contemporain*, Paris : Gallimard, 2005, 704 p.

Samson, Hélène. *Du portrait photographique à la fin du XXe siècle : retour sur le portrait d'identité*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2005, 356 p.

Sander, August. *Hommes du XXe siècle portraits photographiques : 1892-1952*, Paris : Chêne, 1981, 431 p.

Sergiusz, Michalski. *Nouvelle objectivité : peinture, arts graphiques et photographies en Allemagne : 1919-1933*, Cologne : Tashen, 1994, 220 p.

Szarkowski, John. *The Photographer's Eye*, New York : New York Museum of Modern Art, 1966, 155 p.

Tosatto, Guy. *Allemagne années 20 : la nouvelle objectivité*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2003, 295 p.

Weski, Thomas, *How you look at it : photographs of the 20th century*, New York : Distributed Art Publishers, 2000, 525 p.

Articles de périodiques

Agrest Diana, «Design versus non-design» *Communications*, vol. 27, 1977. traduction de Jean-François Léger, p. 79-102.

Alberro, Alex. «Blind Ambition» *Artforum*, January 2001, p.104-114.

- Bajac, Quentin «Le regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye» *Les cahiers du musée national d'art moderne*, no. 92, été 2005, p.29-41.
- Bardis, Antonia, «Digital photography and the question of realism», *Journal of Visual Art Practice*, vol. 3, 2004, p. 209-218.
- Barthes, Roland «L'effet de réel» *Communications*, vol. 11, 1968, p. 84-89.
- Bruckle, Wolfgang. «On Documentary Style: "anti-graphic photography" between the Wars» *History of Photography*, vol. 30 no. 1, printemps 2006, p. 68-79.
- Chassey, Éric de. «Les photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire», *Les cahiers du musée d'art moderne*, no.92, été 2005, p.75-93.
- Davis, Whitney. «How to Make Analogies in a Digital Age» *October*, no. 117, été 2006, p. 71-98.
- Gauthier, Michel. «Vues imprenables sur readymades, La photographie selon Andreas Gursky» dans *Les Cahiers du musée d'art moderne*, no.67, printemps 1999, p. 64-87.
- Gunning, Tom. «La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie» *Études photographiques*, no.19, décembre 2006, p. 96-119.
- Lageira, Jacinto, «Andreas Gursky. L'enfer du monde/ Andreas Gursky. A Hellish World» *Parachute*, no.110, avril-juin 2003, p.56-75.
- Lane, Guy, «Andreas Gursky. The Bigger Picture», *Art World*, no.10, avril-mai 2010, article diffusé sur internet : <http://www.foto8.com/new/online/blog/903-andreas-gursky-inte>, consulté le 15 juillet 2010.
- Leffingwell, Edward. «Andreas Gursky : Making Things Clear » *Art in America* Juin 2001 p. 76-85.
- Maak, Niklas. «In den Labyrinthen des Sehens. Vor der groben Münchner Ausstellung. Ein Gang in Andreas Gursky Atelier und ein erster Blick aufs neue Werk» *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, no.36, 12 février 2007.
- Madill, Shirley Jayne-Raven, «The photo-based work of art in the age of digital simulation», *Blackflash*, vol. 15, no. 2, automne 1997, p. 12-21.
- Martuccelli, Danilo «Les épreuves de l'individu dans la globalisation», *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 38, janvier 2007, p. 13-32.

- McCann, Paul. «Jong Love» *Wallpaper*, mars 2007, p. 98-107.
- Millar, Jeremy. «In praise of blandness» *Modern Painters*, avril 2007, p. 66-73.
- Roegiers, Patrick. «August Sander ou l'autoportrait de l'Allemagne» *Cimaise*, Vol. 33, no. 184-185, Novembre-Décembre 1986, p. 79-96.
- Sausset, Damien. «La photo objective des Becher». *L'œil*, no. 526, Mai 2001, p. 38-42.
- Siegel, Katy. «Consuming Vision », *Artforum*, January 2001, p. 104-114.
- Skopik, Steven. «Digital photography : truth, meaning, aesthetics» *History of Photography*, vol. 27, no. 3, automne 2003, p. 264-271.
- Steinert, Otto. *Sammlung Otto Steinert fotografien, bearbeitung des kataloges : Ute Eskildsen und Robert Knodt*, Museum Folkwang Essen, Allemagne 1981, 144 p.
- Tomkins, Calvin. «The Big Picture», *The New Yorker*, 22 janvier, 2001, p. 62-71.
- Verhagen, Marcus, «Mega-Cities», *Art Monthly*, no.309, été 2007, p. 7-10.
- Wagner, Frank. «Les hypertextes en question : Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité», *Études littéraires*, Vol. 34, no. 1-2, 2002, p. 297-314.
- Walden, Scott. «Objectivity in Photography» *The British Journal of Aesthetics*, vol. 45 no. 3, juillet 2005, p. 258-272.
- Ziegler, Ulf Erdmann. «The Becher's Industrial Lexicon», *Art in America*, Juin 2002, p. 93-100, p. 140-141.

Catalogues d'exposition

- Chevrier, Jean-François. *Photo-kunst arbeiten aus 150 jahren = du XXeme au XIXeme siecle, aller et retour*, Catalogue d'exposition (Stuggart, Graphische Sammlung Staatsgalerie, 11 novembre 1989-14 janvier 1990) Stuggart, Stuttgart Cantz, 1989, 413 p.
- Chevrier, Jean-François. *Un'altra obbiettiva=Another objectivity*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre national des art plastiques, 14 mars-30 avril 1989 et Prato, Museo d'Arte Contemporanea, 24 juin-31 août 1989) Milan : Milano Idea Books, 1989, 253 p.

- Chevrier, Jean-François et Weski Thomas. *Click doubleclick : the documentary factor*, Catalogue d'exposition (Munich, Haus der Kunst, 8 février- 23 avril 2006, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 21 juin- 27 août 2006) Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König, 319 p.
- Criqui, Jean-Pierre. *Jean-Marc Bustamante. Œuvres photographiques 1978-1999*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre national de la photographie, 8 septembre-1er novembre 1999) Paris, Centre national de la photographie, 1999, 174 p.
- Galassi, Peter. *Andreas Gursky*, Catalogue d'exposition (New York, Musée d'Art Moderne de New York, 4 mars-15 mai 2001) New York : Musée d'art moderne de New York, 2001, 196 p.
- Galassi, Peter. *Walker Evans & company*, Catalogue d'exposition, (New York, Museum of Modern Art, 16 mars-26 juillet 2000) New York : Museum of Modern Art, 2000, 271 p.
- Göner, Veit, *Andreas Gursky : Fotografien 1994-1998*, Wolfsburg : Kunstmuseum Wolfsburg et New York : Distributed Art Publishers, c1998, 82 p.
- Gursky, Andreas, *Andreas Gursky : photographs from 1984 to the present*, sous la direction de Marie Luise Syring, essais de Lynne Cooke, Rupert Pfab and Marie Luise Syring, Catalogue d'exposition () Munich, Allemagne : Schirmer/Mosel, 1998, 142 p.
- _____. *Andreas Gursky*, Essai par Jacinto Lageira, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 13 février-29 avril 2002) Paris : Centre Georges Pompidou, 2002, 59 p.
- _____. *Andreas Gursky*, Essais par Bernhard Mendes Bürgi, Beate Söntgen et Nina Zimmer, Catalogue d'exposition (Basel, Kunstmuseum Basel, 20 octobre 2007- 24 février 2008) Basel, Allemagne : Kunstmuseum Basel, c2007, 127 p.
- _____. *Andreas Gursky*, sous la direction de Thomas Weski, Catalogue d'exposition (Londres, Galerie Monika Sprüth Philomene Magers, 23 mars- 12 mai 2007 et New York, Galerie Matthew Marks, 4 mai- 30 juin 2007) Cologne : Snoeck, 2007, 158 p.
- _____. *Andreas Gursky : architecture*, sous la direction de Ralf Beil et Sonja Fessel, traduction de Jeremy Gaines, Catalogue d'exposition (Darmstadt, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 11 mai- 7 septembre 2008) Darmstadt : Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern : Hatje Cantz, c2008, 111 p.
- _____. *Andreas Gursky, werke 80-08 / works 80-08*, Catalogue d'exposition (Kunstmuseen Krefeld, Haus Lange und Haus Esters, 12 octobre 2008- 25 janvier 2009, Stockholm, Moderna museet, 21 février- 2 mai 2009, et Vancouver,

Vancouver Art Gallery, 30 mai- 20 septembre 2009) Ostfildern, Allemagne : Hatje Cantz, 2008, 269 p.

Jenkins, William. *New topographics : photographs of a man-altered landscape*, Rochester : N.Y International Museum of Photography at George Eastman House, 1975, 48 p.

Riley, Terence. *Architecture without shadow*, Catalogue d'exposition (Barcelone, Centre de Cultura Contemporània, 19 septembre-10 décembre 2000) Barcelone, Éditions Polígrafa, 2000, 160 p.

Weski, Thomas et Dexter, Emma. *Cruel and tender : the real in the twentieth-century photograph*, Catalogue d'exposition (Londres, Galerie Tate, 5 juin- 7 septembre 2003) Londres : Tate, 2003, 287 p.

Zweite, Armin et Hergott Fabrice, *Objectivités : la photographie à Düsseldorf*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 4 octobre 2008- 4 janvier 2009) Munich : Schirmer/Mosel, 2008, 300 p.